CAHIERS DU CINÉMA



89 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● NOVEMBRE 1958 ★ 89



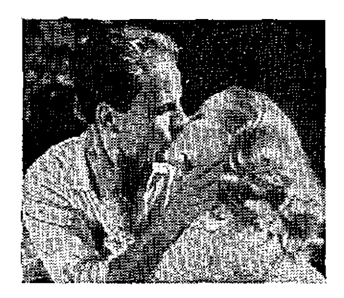
Cyd Charisse et Rock Hudson sont les héros de CREPUSCULE SUR L'OCEAN. Cette réalisation de Joseph Pevney, d'après le *roman* d'Ernest K. Gann, « Twilight for the Gods », est l'histoire dramatique des passagers d'un vieux brigantin.

(UNIVERSAL.)

Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1958 TOME XV — No 89

NOTRE COUVERTURE



Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory sont **LES AMANTS** de Louis Malle auxquels Louise de Vilmorin a donné la parole avec grâce, humour et émotion. Fine pointe du jeune cinéma français, film fait avec liberté dans la liberté et avec courage dans l'élégance, *Les Amants* enchanteront les âmes sensibles. (Production : NOUVELLES EDITIONS DE FILMS. Distribution : LUX.)

SOMMAIRE

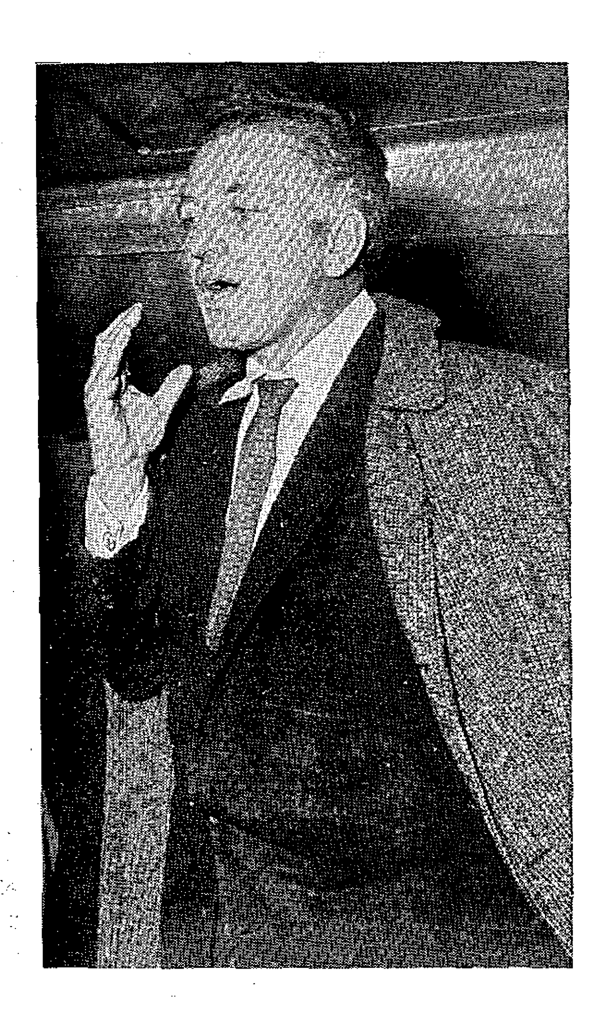
Les Films

Ne manquez pas de prendre page 42

LE CONSEIL DES DIX

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

ENTRETIEN AVEC NICHOLAS RAY



par

Charles Bitsch

L'entretien ci-dessous date de février 1957, au moment où Nicholas Ray s'apprêtait à tourner Amère victoire. *Très pris par la préparation de son film, Ray, avec qui nous venions à peine de faire connaissance, ne put consacrer qu'un temps très bref à cette entrevue et, disons-le, n'avait guère le goût, à ce moment-là, de disserter sur son œuvre passée. Après avoir eu communication du texte de l'entretien, il s'en déclara insatisfait et nous proposa de le préciser et le compléter, à l'occasion d'un nouveau séjour à Paris, qu'il situait en janvier* 1958, *une fois achevé le tournage de* Accross the Everglades. *En fait, un nouveau film,* Party Girl, *le retint à Hollywood, que, pour l'instant, il ne semble pas près de quitter, C'est pourquoi, cédant à l'impatience de nos lecteurs, nous nous décidons à publier ce texte dont on voudra bien excuser les diverses insuffisances, incohérences ou obscurités. Souhaitons qu'un avenir pas trop lointain nous permette de lui donner la suite qu'il exige.*

Encore sous le coup de la vision de Bigger than Life, *c'est par ce film que nous avons entamé notre conversation : l'histoire de la cortisone était-elle un simple prétexte ?*

— Dans *Bigger Than Life,* la cortisone fut pour moi un instrument, non un prétexte. Non seulement le scénario s'appuyait entièrement sur des faits réels, mais le Docteur

Hench, qui reçut le Prix Nobel pour la découverte de la cortisone, eut l'occasion de venir sur notre plateau tandis que nous tournions ; j'interrompis le tournage afin d'avoir un long entretien avec lui. Ultérieurement, nous entrâmes en correspondance et il m'envoya des détails supplémentaires sur la cortisone ; et la leçon que je tirais de ces nouveaux renseignements était que j'avais atténué les effets dramatiques de cette drogue. Mais mon but n'était pas de parler de la cortisone elle-même : c'est le passage perpétuel du « remède qui peut être un mal » au « mal qui peut être un remède » que je voulais illustrer, c'est ce mouvement dialectique qui m'intéressait. De plus, ce sujet m'intéressait parce qu'à notre époque trop de gens comptent sur des guérisons miraculeuses : ils les espèrent sur un plan économique, politique, religieux, émotionnel ; ils vont chez un psychanaliste et s'attendent à être guéris après trois séances passées allongés sur un moelleux canapé, ils vont au bar et espèrent qu'avec trois petits verres tout ira bien, à l'église et que trois sermons remettront tout en ordre, que trois réunions politiques remédieront à tous les malheurs de l'univers. Ce n'est pas comme ça que les choses se passent. Ainsi, mon personnage trouve un succédané à la réalité quotidienne, mais celui-ci l'amène à se prendre pour le nombril du monde et à détester tous ceux qui l'aiment et qu'il aimait ; c'est un maître d'école, et les maîtres d'école qui ont vu le film en ont très facilement rattaché les péripéties à ce qui se passe dans leur propre entourage, mais je comprend les critiques qui me furent adressées au sujet de la cortisone ; ma première intention était de ne pas la mentionner, et j'aimerais ne pas m'être servi de ce mot. J'aimerais aussi avoir eu la possibilité d'être un peu plus sévère sur un point précis : celui de l'administration abusive des drogues par des médecins irresponsables, point sur lequel insistait particulièrement le Docteur Hench ; il critiquait bien plus violemment encore le corps médical que je ne le faisais. Mais, d'autre part, le critère du film n'aurait pas dû être d'établir si oui ou non il traitait de la cortisone, mais s'il donnait au spectateur la sensation aiguë de participer à quelque chose. En un mot, s'il était ou non une bonne pièce de théâtre. La cortisone est, en fait, un merveilleux médicament et a sauvé plus d'une vie, elle est le seul remède à bien des maladies, ou du moins le seul analgésique efficace ; et je crois que, parce qu'elle est désormais entrée dans les mœurs, le film heurta beaucoup de gens qui se disaient : ma tante, ma mère ou mon cousin prennent de la cortisone et ils ne se comportent pas comme ça ; mais il s'agit de sa prescription inopportune et de l'abus qu'en fait un type qui, par suite d'un profond besoin organique, souhaite un miracle et croit trouver ce miracle dans l'usage d'une drogue.

— Faut-il voir, comme l'a écrit un de nos amis, que l'histoire d'Abraham a servi de charpente au film.

— Le point de départ de l'histoire fut une merveilleuse étude publiée dans le *New Yorker Magazine* sous le titre de « Ten Feet Tall » : elle était tout entière fondée sur des observations cliniques faites sur la personne d'un maître d'école. Lorsqu'on m'envoya le script, j'étais en Europe à la recherche d'un sujet, espérant trouver quelque chose à faire, parce que j'avais envie de travailler ici. Quand j'ai répondu que j'acceptais de filmer cette histoire, sous réserve de modifier le traitement qui ne me plaisait guère, on me prévint qu'on allait opérer quelques retouches. Je revins aux Etats-Unis, et le scénario ne me satisfaisait toujours pas : je le retravaillai de fond en comble. Rattacher l'histoire à celle d'Abraham était l'intention des premiers scénaristes, mais je déviais énormément du premier traitement, cherchant tout de même à conserver cette idée de la main de Dieu, comme au moment du plan rouge ; cette image qui devient rouge prend place lorsque le père veut tuer son fils : cela peut être effectivement la main de Dieu ou une hémorragie cérébrale, la bonne interprétation étant toutefois plutôt la seconde. J'eus du mal à me tirer de la scène finale et c'est à Clifford Odets que l'on doit l'intervention d'Abraham Lincoln : Il écrivit cela le jour même où je le filmai. Le dénouement ne me plaisait pas ; j'appelais Clifford Odets et lui demandais de m'aider à me sortir de ce mauvais pas : il était onze heures et demie du soir et il dormait déjà, mais, le lendemain matin, il vint sur le plateau dès huit heures trente, s'assit à l'arrière d'un camion d'accessoires avec une machine à écrire portative et nous construisîmes la scène, dès qu'entre deux plans j'avais cinq minutes de libre. Je remettais le dialogue aux acteurs, page après page. Je

crois que, malgré cela, c'est *un très bon texte*. En ce qui me concerne, ce n'est donc pas de propos délibéré que je cherchais à évoquer l'histoire d'Abraham ; il y a sans doute un rapport entre mon scénario et l'histoire biblique, mais avant tout, j'ai voulu montrer comment l'attente d'un miracle, l'espoir d'une guérison rapide, peuvent détruire ceux mêmes que vous aimez le plus.

Je suis un étranger ici-bas

— *Il y a en tout cas un thème que l'on peut déceler à travers tous vos films : le mal existe en chaque être humain.*

— C'est exact. Je crois que cela vient du sentiment — accompagné, j'espère, d'un peu de discernement — selon lequel aucun être humain, homme ou femme, n'est tout bon ou tout mauvais. L'essentiel dans toute représentation de la vie, qu'il s'agisse d'une fiction devant avoir une assise dans *la réalité* ou du *strict réalisme*, est que le spectateur y assistant aie le sentiment que, s'il était « lui » ou « elle », placé dans les mêmes circonstances, il agirait exactement de même, que ce soit *en bien ou en mal ;* les faiblesses du personnage doivent être humaines, car si elles le sont, les spectateurs peuvent reconnaître en elles les leurs, si bien que, lorsque le personnage agit en héros, ils s'en sentent également capables et s'identifient à lui. Personne n'est et ne fut jamais un pur et simple héros ; je ne sais si vous en avez eu l'occasion, mais j'ai pu approcher quelques rares héros et, m'adressant à eux, je leur dis : « *Vous avez été formidables*, vous avez été sublimes ! » Et ils ne comprenaient pas de qui je parlais, parce qu'ils venaient juste d'accomplir leur action d'éclat et qu'ils n'avaient fait qu'obéir à leur instinct, à une noblesse innée, à leur éducation ou à quelque chose de profondément ancré dans les replis de leur âme. Ils pouvaient bien ne pas occuper le plus haut rang de l'échelle



Farley Granger, dans *They Live By Night* (1947)



Nicholas Ray (à terre, à droite) dirige Humphrey Bogart et Gloria Grahame dans une scène de *In A Lonely Place* (1949).

sociale, être des gens, non seulement très ordinaires, mais moins qu'ordinaires : ayant agi ainsi, ils prouvaient qu'il y avait quelque chose de grand en eux, qu'au moment de décider, d'agir, alors qu'ils n'y étaient pas préparés, ils se conduisaient en grands hommes ; et cela, d'ailleurs, les marquait pour le reste de leur existence. Certains sont devenus des héros et cela les a menés à leur perte, parce qu'après qu'ils eurent agi héroïquement et que leur réputation de héros fut bien établie, ils s'attendaient à ce que tout ce qu'ils feraient par la suite soit tout aussi héroïque ou qu'ils soient débarrassés de tous les défauts qu'ils auraient pu avoir auparavant. Les fautes que commettent les criminels n'ont pas d'autre motif.

— *Les personnages de* In A Lonely Place, On Dangerous Ground, Rebel Without A Cause *se ressemblent tous : ce sont des violents.*

— Absolument, il y a de la violence en eux. Il y en a en chacun de nous : elle est là, en puissance. Le caissier de banque qui mène une vie paisible, compte les liasses de billets et commence à haïr tout le monde : il compte ses billets jusqu'au jour où, tout à coup, il empoigne le revolver dont il a la garde pour protéger le tiroir-caisse, sort dans la rue et abat une douzaine de personnes. Voilà pourquoi j'aime les non-conformistes : le non-conformiste est bien plus sain que celui qui, toute sa vie, mène son petit train-train, car c'est celui-ci qui est le plus apte, au moment le moins prévisible, à faire

explosion et tuer le premier venu. Les actes criminels ou antisociaux courants se rencontrent déjà, aux Etats-Unis, chez des enfants de onze ou douze ans, mais la plupart des actes d'une atroce violence, ceux qui remplissent les manchettes de journaux, sont le fait d'individus qui n'en ont jamais commis auparavant : ce n'est pas le premier acte criminel auquel ils aient jamais songé, mais c'est le premier qu'il commettent.

— *Dans vos films, ce thème de la violence est toujours étroitement lié au thème de la solitude.*

— Sur tout ce que j'ai écrit, et qui me touchait de près, mon... label personnel fut toujours : « Je suis un étranger ici bas. » La première poésie que j'écrivis dans ma jeunesse était déjà sur ce sujet. La quête d'une vie remplie est, je crois — paradoxalement — solitaire. Je crois aussi que la solitude est très importante pour l'homme, aussi longtemps qu'elle ne lui nuit pas, s'il sait s'en servir primitivement comme... C'est un sentiment très personnel ; il est trop difficile d'en parler.

Metteur en scène et chef d'orchestre

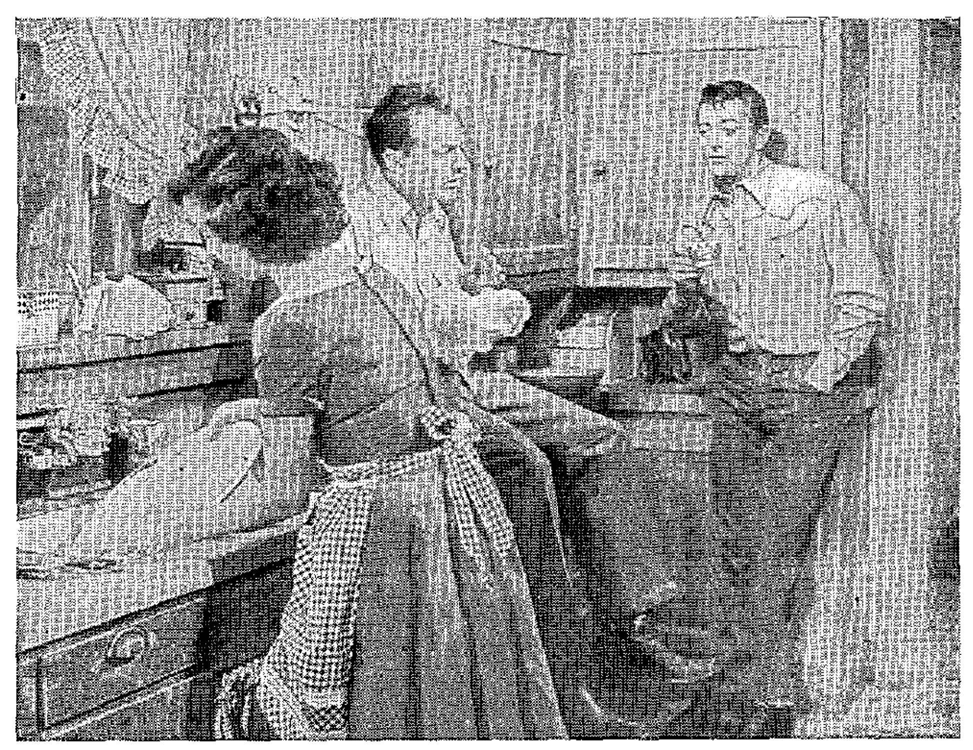
— *Avant de débuter dans la mise en scène, vous aviez travaillé avec Kazan ?*

— J'ai travaillé avec Kazan sur son premier film, mais Kazan et moi étions amis intimes depuis déjà plusieurs années, puisqu'il me dirigea dans la première pièce qu'il mit en scène. Je gagnais alors ma vie comme acteur de théâtre ; il était aussi acteur, et régisseur, et nous devînmes amis parce que nous avions le même point de vue sur ce que nous faisions : tous deux, nous jouions de façon à nous préparer à aborder la mise en scène, en comprenant mieux les problèmes de l'acteur : rien de tel pour se faire une idée de ces problèmes que faire soi-même l'expérience de monter sur une scène ; ensuite, on peut se mettre à la portée de l'acteur. J'ai d'ailleurs toujours tenté de me soumettre à toute nouvelle expérience possible, de façon à meubler un peu plus mon esprit et à développer un peu plus mon entendement. Parler de mes antécédents ne me semble guère avoir d'importance... En fait, je crois qu'il n'y a que deux choses que j'aie jamais vraiment souhaité être : metteur en scène et chef d'un orchestre symphonique ; lorsque j'avais quinze ans, c'est à peu près tout ce à quoi je pensais. Je suis donc passé par le théâtre et ai poursuivi mon activité actuelle, en essayant de devenir un bon metteur en scène, et pas au sens technique du terme, mais dans le sens où j'ai cherché à accumuler les expériences et à comprendre mieux ce qui m'entoure. Je n'avais pas de dispositions pour la musique, mais j'eus parfois le plaisir de voir apprécier mon travail en tant que metteur en scène. Il me reste encore à faire un film qui me satisfasse pleinement, dans lequel il y aurait moins de cent choses qu'après coup j'aimerais avoir fait différemment.

— *Il y a sans doute certains de vos films que vous préférez ?*

— Oui, il y en a quelques-uns que j'aime, ou dont j'aime certains éléments. Je me sens bien sûr très proche de *Rebel Without A Cause*, qui fut, comme vous avez pu le déduire des quelques chapitres du livre que vous avez lus (1), une expérience particulièrement personnelle. Il y a, cependant, dans pratiquement tous mes films, des éléments qui, à un moment ou à un autre, furent pour moi source de joies. C'est pour cela que nous travaillons. L'expérience s'est chargée de m'apprendre que, du moment où le rideau se lève et que les lumières de la salle s'éteignent, tout ce qui ira mal sera imputé au metteur en scène ; par contre, son apport sera rarement pris en considération. Ce fut pour moi une révélation, et en un certain sens même un enseignement, de lire certaines critiques des *Cahiers*, de *Sight And Sound* ou de *Arts* et d'apprendre pour la première fois, en lisant la presse européenne, que le contact était établi ; cela me rappelait un peu le cas de Frank Lloyd Wright, avec qui j'ai travaillé un certain temps comme maître-apprenti : lorsqu'il quitta les Etats-Unis, fit sa première œuvre en Europe et publia ses premiers ouvrages sur l'architecture, alors seulement on l'approuva aux Etats-Unis. Et je

(1) Il s'agit de « Rebel, Life Story Of A Film », journal du tournage de *Rebel Without A Cause*, qui, jusqu'à présent, est resté inachevé et dont on a pu lire des extraits dans les CAHIERS DU CINÉMA, n° 66 (« Portrait de l'acteur en jeune homme : James Dean ») et dans ARTS, n° 619.



Susan Hayward, Arthur Kennedy et Robert Mitchum, dans *The Lusty Men* (1952).

crois que cela lui donna une extrême sensation de bien-être. C'est pourquoi il est agréable d'être ici, et pour bien d'autres raisons.

— *Comment avez-vous été amené à travailler avec Frank Lloyd Wright ?*

— A l'âge de seize ans, j'écrivais et mettais en ondes une série d'émissions radiophoniques qui me valurent de gagner une bourse pour n'importe quelle université au monde. Mais il n'y avait aucune université où l'on enseignât quoi que ce soit sur la radio ou, réellement, sur le théâtre. Aussi, j'allais à l'Université de Chicago, parce que Hutchins s'y trouvait et allait expérimenter un nouveau système d'éducation. Mais je devins alors un réfugié des cours supérieurs : j'avais le sentiment que tout ce que j'apprendrais selon l'enseignement universitaire classique, il me faudrait le désapprendre de façon à faire ma vie dans le théâtre, dans le domaine que je m'étais choisi, et par la suite, je découvris que j'avais raison. L'architecture est l'épine dorsale de tous les arts, vous savez : s'il s'agit de véritable architecture, elle englobe tous les domaines. Le simple mot « architecture » peut aussi bien s'appliquer à une pièce de théâtre, à une partition musicale ou à un mode de vie. Frank Lloyd Wright offrait le moyen à tous les jeunes du monde entier de se rencontrer, de pratiquer l'architecture, de vivre en commun, d'échanger expériences et points de vue : parmi les trentre-cinq jeunes gens qui furent les premiers à rejoindre Frank Lloyd Wright, il n'y avait pas tellement d'Américains, mais on trouvait aussi bien des Nicaraguayens que des Japonais, des Français, des Danois, des Suisses ou des Chinois, et certains étaient sculpteurs, comme Naguchi, musiciens, comme Brooks, d'autres peintres.

— *N'y a-t-il pas une influence de Frank Lloyd Wright dans l'architecture des maisons de* On Dangerous Ground *et* Johnny Guitar *?*

— Non. Je dirai que l'influence la plus flagrante que Wright eut sur moi, en dehors d'une sorte d'aptitude philosophique... non, pas une aptitude philosophique, mais une façon particulière de poser le regard sur les choses, est que j'aime le Cinémascope, car j'aime la ligne horizontale : et l'horizontale était essentielle chez Wright. J'aime beaucoup le format Cinémascope et, quand j'ai la liberté d'en user selon mon bon plaisir, comme ce fut le cas avec *Rebel,* j'en tire bien des satisfactions. Mais dans les deux films que vous avez cité, l'architecture était si marquée par le lieu et l'époque qu'elle n'avait rien à voir avec les formes architecturales de Frank Lloyd Wright et ne devait rien à l'influence qu'il avait eue sur moi. Je me suis servi d'objets, comme le tronc d'arbre pour Ida, qui sont effectivement le genre d'accessoires qu'on pourrait trouver dans le living-room d'une villa de Frank Lloyd Wright, mais dans la construction, dans l'architecture elle-même, l'influence de Wright est inexistante. Pourtant dans *Guitar...* c'est difficile à dire : je voulais un moment presque arbitrairement dramatique pour superposer le blanc de la robe de Vienna au rouge du roc ; mais je ne crois pas que l'on puisse souvent déterminer quelle est l'exacte influence qu'on a subie, d'où provient votre goût pour une chose, à quoi son évolution fut soumise. Je serais absolument incapable de vous dire pourquoi je voulais faire ma voie dans le théâtre ou la musique : cela venait-il d'un mouvement de révolte, d'une influence particulièrement pressante, d'un besoin d'attirer l'attention ou de quoi encore, je ne sais.

Un film difficile

— Johnny Guitar *est-il parmi les films qui comptent pour vous ?*

— Il a un certain poids à plusieurs points de vue. C'était une histoire terriblement difficile ; il fut très dur d'en venir à bout.

— *Et vous ne disposiez que d'un très petit budget ?*

— Non, pas spécialement... Il y a dans ce film plusieurs choses qui ont de l'importance à mes yeux, outre le simple fait d'avoir réussi à dominer cette histoire, car le roman dont nous sommes partis était tout à fait nul. Mais aucun film n'est facile à faire...



Sterling Hayden, dans *Johnny Guitar* (1953).



Mercedes McCambridge (au centre) dans *Johnny Guitar*.

J'aime la façon dont je me suis servi de la couleur et je pense que des idées telles que celle de mettre en valeur les costumes noirs et blancs de la patrouille étaient très bonnes ; nous avions d'autant plus de mérite que le procédé dont nous disposions n'était pas fameux : par exemple, pour pallier ses défauts, nous avons fait de nombreux fondus enchaînés directement à la prise de vues. Lorsque les moyens techniques dont on dispose sont défectueux, on en revient toujours aux méthodes primitives du cinéma.

— *Il y a un détail qui, personnellement, m'a étonné : ce sont, dans la dernière scène, les quelques plans rapprochés tournés en studio devant des toiles peintes.*

— Nous avons été obligés de les faire pour une raison bien simple : lorsque nous avons voulu les tourner en extérieur, Joan Crawford et Mercedes MacCambridge furent absolument incapables de garder leurs yeux grands ouverts à cause du soleil... Mais encore une fois, je critique plus volontiers mes films que je n'en fais l'éloge ; dans *Johnny Guitar*, j'aurais aimé commencer par mieux définir les aspirations et les antécédents du personnage interprété par Mercedes MacCambridge, de façon à ce que l'on comprenne un peu mieux son sentiment de frustration, et le conflit en aurait été accru d'autant, mais je n'eus pas le temps de mener ce début à bien. Le scénariste, Phil Yordan et moi travaillâmes comme des forçats sur le scénario ; j'allais même jusqu'à emménager dans une maison proche de la sienne, si bien que nous pouvions travailler nuit et jour pour essayer de donner, dans cette histoire, une grande importance au facteur temps. Et si cette importance du temps qui s'écoule se sent, c'est merveilleux. J'aurais également aimé que certaines de nos idées sur les véritables mobiles que cachent une « indignation légitime » aient été exprimées plus clairement.

— *Avez-vous apprécié cette collaboration avec Philip Yordan ?*

— J'étais très content de travailler avec lui : il est d'un grand secours. J'ai également

beaucoup aimé travailler avec Stewart Stern et Charles Schnee. Je ne pense pas qu'il y ait à Hollywood un grand nombre de bons scénaristes ; je me suis toujours demandé pourquoi il leur est si difficile de s'adapter à notre moyen d'expression.

Les déboires

— *Il y a deux de vos films que nous n'aimons pas :* A Woman's Secret *et* Flying Leathernecks...

— J'en ajouterais bien quelques-uns à votre liste !

— A Woman's Secret *fut particulièrement une grande déception.*

— Ce le fut aussi pour moi. Je ne voulais pas le faire. J'allais faire mon deuxième film et Dore Schary me proposa celui-ci. Je lus le script et lui dit : « *Non, Dore, non, je t'en prie, tu ne peux pas faire un film pareil* ». Et il me répondit : « *Je crois que tu as raison* ». Je sortis donc de son bureau très soulagé : j'avais fini mon premier film et je n'avais pas besoin de faire celui-là. Gene Kelly, Stanley Donen, Carry Kelly, la fille de Gene, et moi partîmes passer dix jours à la montagne, pous nous reposer. Puis je rentrais au studio et, tandis que je déjeunais, Dore Schary m'appela au téléphone et me demanda : « *Comment te sens-tu ? — En pleine forme* ». Et je ressentais alors pour lui une reconnaissance sans mélange ; aussi lorsqu'il me demanda : « *Prêt à reprendre le collier ?* » je m'écriais : « *Bon sang ! Oui. Tout ce que tu voudras.* » La réponse ne se fit pas attendre : « *Mon vieux, je te prends au mot !* » Je dus faire alors *A Woman's Secret* : ce fut pour moi une expérience très coûteuse, entre autres parce que j'y fis la connaissance de Gloria Grahame. Enfin, ma seule consolation est que le film fit une assez bonne carrière.

— *Avez-vous travaillé au scénario de A* Woman's Secret ?



James Cagney et John Derek, dans *Run For Cover* (1954).



James Dean et Nathalie Wood, dans *Rebel Without A Cause* (1955)

— Non, c'est l'un des rares auxquels je n'ai pas collaboré : je me suis contenté de filmer le scénario qu'on me donna. Ce fut aussi l'une des rares fois où j'eus un script terminé, avant que le tournage ne commence : le plus souvent, dans mes films, je travaille sur le script tout au long du tournage.

— *Les choses se passèrent-elles de même avec* Flying Leathernecks ?

— Non. Pour ce film, je n'avais pas de script. C'est-à-dire qu'après deux semaines d'extérieurs, nous avons abandonné le script qui avait été écrit... Il y a un autre de mes films, avec Joan Fontaine, intitulé *Born To Be Bad,* que je n'ai pu mener à bonne fin, pas plus que je n'ai vu la version définitive de *Hot Blood* ou de *Jesse James ;* certains ont aimé *Born To Be Bad,* mais aucun de ces films ne m'a satisfait et je n'ai aucun plaisir à en évoquer le souvenir. Par contre, dans *In A Lonely Place* se trouvent, je crois, quelques moments de vérité, ainsi que dans *Lusty Men* et *They Live By Night.*

— *Il semble qu'au début de* In A Lonely Place, *la scène entre Bogart et la jeune fille qui lui résume le roman soit l'occasion d'une sorte de vengeance personnelle.*

— Je vois ce que vous voulez dire, mais non, tel n'était pas le but de cette scène... J'aime aussi certains passages de *Knock On Any Door :* je crois que si j'avais à refaire ce film, la nouvelle version serait très différente de l'originale.

— *Vous nous disiez qu'aucun de vos films ne vous a jamais pleinement satisfait. Pourriez-vous nous dire ce que serait votre « film idéal » ?*

— Je ne sais pas. Je m'efforce toujours d'y parvenir, même lorsque je faisais ce que j'appellerais des « films de commande », à l'époque où j'étais sous contrat : on ne peut refuser qu'un certain nombre de propositions et l'on doit faire son choix parmi une liste de projets souvent décourageants ; d'autre part, il faut payer le loyer, l'éducation des enfants, etc... Enfin, j'ai dépassé ce stade, mais il m'a bien fallu le traverser, comme tout le monde. J'ai eu, je crois, plus de chance que la plupart des metteurs en scène, car, à deux

ou trois exceptions près, je n'ai jamais été obligé de filmer un script sans pouvoir dire un mot. Dans plus de soixante-quinze pour cent des cas, on m'a permis de travailler sur le scénario, d'apporter mes idées et, ensuite, de faire des changements ou d'improviser sur le plateau. Et je cherche : je mets la caméra sur mon dos et je pars en chasse.

— *Vous improvisez beaucoup en cours de tournage ?*

— La fin entière de *In A Lonely Place,* par exemple, fut improvisée. Dans *Rebel Without A Cause,* la scène entière où Jimmy rentre chez ses parents après la catastrophe fut improvisée un soir, chez moi. Cette scène me tracassait beaucoup : selon le script, elle devait se dérouler dans la chambre à coucher de la mère, mais elle me semblait statique ; aussi, un soir, alors que Jimmy était venu passer un moment chez moi, je commençai à lui parler de cette scène et lui demandai de sortir dans la cour, tandis que, dans mon living-room, je jouerais le père. J'ouvrai mon récepteur de télévision à une station dont les émissions étaient terminées, fis semblant d'être assoupi et donnai à Jimmy deux actions contradictoires : d'abord, monter au premier étage sans se faire entendre, ensuite ressentir le besoin irrésistible de parler à quelqu'un. Donc Jimmy entre, doit passer près de moi pour monter à l'étage supérieur et, alors, l'action contradictoire l'emporte : il tombe lourdement sur le sofa, avec la bouteille de lait, et attend que je m'éveille ; à ce moment je m'exclamai : « *Maintenant, ta mère descend l'escalier !* » Et je sus que j'avais trouvé la dynamique de ma scène. Je fis venir le décorateur chez moi et le décor dont nous nous sommes servis dans *Rebel* fut dessiné d'après mon propre living-room où nous avions improvisé la scène. C'est une façon très satisfaisante de travailler ; c'est de là aussi que vint l'idée de faire le plan de la mère qui descend l'escalier selon le point de vue de Jimmy. Le planétarium, les gosses en auto, beaucoup d'autres scènes ont été également improvisées.

— *A propos du plan de la mère descendant l'escalier, il y a une chose curieuse : vous l'avez fait dans* Rebel Without A Cause *et dans* Hot Blood. *Dans le premier, c'est le point de vue de Jimmy, mais dans* Hot Blood, *quand la caméra revient à l'horizontale, les deux personnages sont recadrés, si bien que ce n'est plus le point de vue de Cornel Wilde.*

— C'est exact, et ce fut une erreur de recadrer les deux personnages. A vrai dire, ce que j'essaye de faire, toutes les fois que je le peux, c'est mettre la caméra à la place d'un acteur, la faire jouer pour lui et la laisser devenir le point de vue de quelqu'un pour qui j'ai de la sympathie ou de l'antipathie. Ce plan est donc le principe du point de vue poussé à son extrême et vient de la façon dont je traite la caméra, lui faire chercher la vérité en la laissant jouer pour moi, comme un acteur.

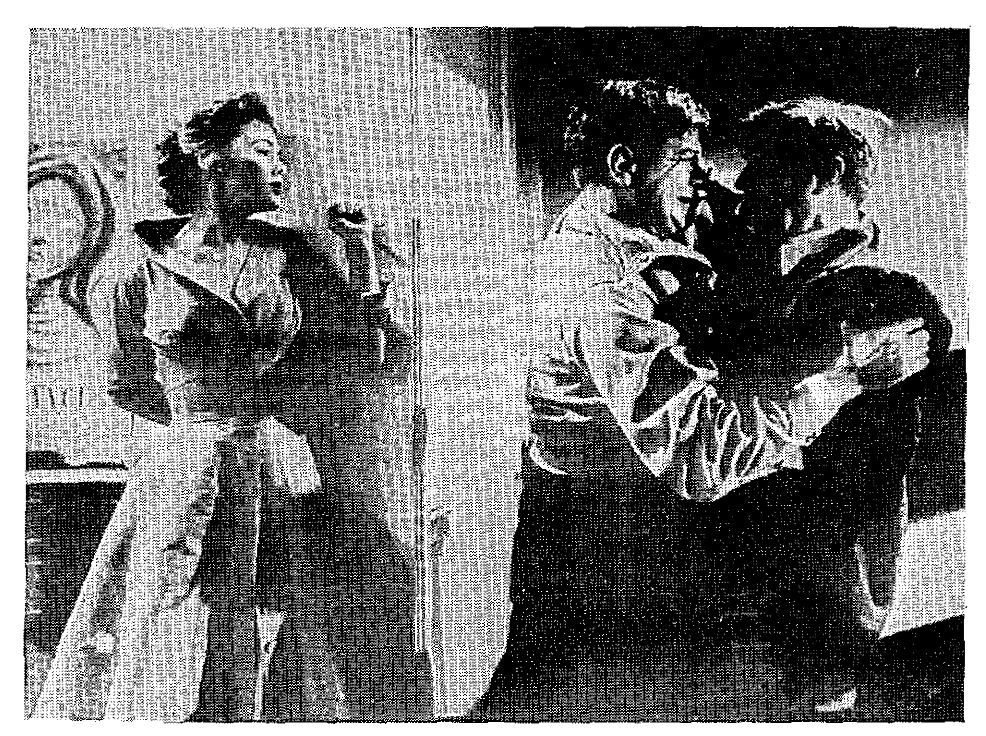
Le train électrique le plus coûteux du monde

— *Vous intéressez-vous autant à la caméra qu'au scénario ou aux acteurs ?*

— Je m'intéresse à l'histoire et aux personnages : la caméra est un instrument, c'est le microscope qui permet de détecter la mélodie du regard. C'est un instrument magnifique, parce que son pouvoir microscopique est pour moi l'équivalent de l'introspection chez l'écrivain et le défilement du film dans la caméra représente à mes yeux le courant de la pensée de l'écrivain. Mais si le personnage sur lequel je travaille n'a rien à photographier, la caméra devient un objet inutile : vous ne faites plus alors que jouer avec le train électrique le plus coûteux du monde.

— *On a souvent l'impression que, pour tourner une scène, vous procédez de la façon suivante : vous la filmez d'abord entièrement en plan général, puis vous faites les plans de coupe.*

— Je ne peux répondre définitivement à cette question, parce que cela varie. Je fais d'abord répéter la scène ; parfois il m'arrive de commencer par la filmer en plan général, de façon à donner aux acteurs le ton dans lequel ils devront la jouer ; il m'arrive même parfois de tourner, tant qu'il y a de la pellicule dans la caméra. Dans *Bigger Than Life,* j'avais tourné la scène de l'escalier en un seul plan de neuf minutes et, lorsqu'on le vit à la projection des « rushes », ce fut une exclamation unanime : « *Ne faites pas de plans de coupe, n'en faites pas, c'est la scène la plus suffocante que nous ayons jamais vue !* » Et cette scène, un auteur dramatique l'avait lue auparavant et m'avait dit : « *Je ne vois*



Barbara Rush, Walter Matthau et James Mason, dans *Bigger Than Life* (1956).

vraiment pas comment vous pourrez faire jouer cela. » Aurais-je écouté les gens qui me conseillaient de ne pas faire de plans de coupe, la dynamique de cette scène était réduite à néant : je crois qu'en fait ils s'étaient laissés impressionner par la prouesse technique, alors que les acteurs, après avoir répété, ne faisaient que commencer à trouver la vérité de la scène et qu'il fallait aller encore plus loin. Mais parfois, je commence d'une tout autre manière : je commence par un gros plan. Cela peut encore dépendre de l'acteur, de l'ambiance, d'un impératif technique que l'acteur doit affronter et je dois l'aider à s'y préparer. Je n'ai pas de règle.

A la frontière du roman et du théâtre

— *La méthode de tournage que vous adoptez ne dépend-elle pas de la forme que vous donnez à votre film ? On serait, en effet, tenté de diviser vos œuvres en deux catégories : certaines, comme* Rebel Without A Cause, Bigger Than Life *ou* Johnny Guitar, *d'une forme théâtrale, d'autres, comme* On Dangerous Ground *ou* They Live By Night, *d'une forme romanesque.*

— Non, je ne pense pas, car j'ai fait l'adaptation de *They Live By Night* et de *On Dangerous Ground,* et j'ai également écrit l'histoire originale de *Rebel :* il n'y a donc pas de raison pour que l'un s'apparente à un roman et l'autre à une pièce de théâtre. Tout à l'heure, en parlant de la caméra, j'évoquai l'écrivain : en fait, le film s'apparente à un roman dont les phrases sont des plans, les chapitres des séquences, mais lorsqu'on travaille sur un scénario, on lui donne volontiers une forme théâtrale : trois actes, ou, comme dans *Bitter Victory,* un prologue, deux actes et un épilogue. Aussi le cinéma est-il à la frontière du roman et du théâtre. Encore une fois, la seule méthode que je puisse prétendre avoir est de travailler sur l'acteur : j'attache beaucoup d'importance à l'acteur. Pour faire la

distribution d'un film, trouver une douzaine de rôles, je vois près de trois cents acteurs, bavarde avec eux... et parfois, je me trompe dans mon choix. Mais, même dans ce domaine, je ne suis pas de règles précises, car il faut s'adapter à l'acteur, chacun ayant un fond différent. Je ne pense pas qu'un metteur en scène puisse affirmer : mon style est le plan général, le plan moyen, le gros plan, à moins d'être un fonctionnaire. Une chose est sûre : le temps et l'espace ne jouent aucun rôle dans la construction d'un film, le cinéma les ignore : un plan peut vous projeter dans un autre monde, à un autre siècle. Simplement, on tente de saisir au vol des instants de vérité, aussi bien à force de réflexion qu'intuitivement, instinctivement ou — trop rarement — dans un éclair d'inspiration. Et ces instants de vérité peuvent être comédie, ou tragédie, si l'on a des rois assez grands pour déchoir. Voilà comment un film se fait : le reste n'est qu'une question de regard sur la vie et les gens.

— *Il ne nous reste plus qu'à attendre* Bitter Victory.

— Je crois que ce film a beaucoup à dire sur la guerre, comment elle démasque les gens. Je ne connaissais pratiquement pas René Hardy avant de signer pour faire ce film : lorsque je vins en France l'année dernière, je l'entrevis brièvement au petit déjeuner. Je cherchais de jeunes écrivains de talent et je lui soumis une idée de scénario qui lui plut, mais il me dit qu'il devait d'abord aller en Bretagne terminer le roman sur lequel il travaillait. Six ou sept mois plus tard, je reçus un exemplaire de son roman et, en le lisant, j'y trouvai des éléments qui coïncidaient profondément avec certaines de mes idées sur la guerre, sur ce qu'elle fait aux gens, comment, dans le creuset de la guerre, les masques tombent. Je ne pense pas que les héros syndiqués et patentés aimeront *Bitter Victory* : les véritables héros l'aimeront.

(Propos recueillis au magnétophone.)



Nicholas Ray et Susan Hayward, pendant le tournage de *The Lusty Men* (1952).

BIO-FILMOGRAPHIE DE NICHOLAS RAY

Raymond Nicholas Kienzle est né le 7 août 1911 à La Crosse (Wisconsin). Il était fils unique. Il se fait remarquer, très jeune, en remportant un important prix de radio. Il s'intéresse au théâtre et à l'architecture, et gagne une bourse d'études qui lui permet d'aller suivre les cours d'architecture du grand maître de la construction américaine Frank Lloyd Wright.

Il fait un bref stage à l'Université de Chicago, puis prend part, au titre d'acteur et de metteur en scène, à des tournées théâtrales. C'est ensuite un long séjour dans les régions les moins fréquentées des Rocheuses. Retourné au théâtre, il s'associe à John Houseman, directeur d'une compagnie new-yorkaise. Après Pearl-Harbour, Houseman devient chef des programmes à destination de l'étranger de l' « *Office of War Information* » (*Service d'Information de Guerre*) et nomme Kienzle, devenu Nicholas Ray, directeur des émissions de son service. Nick écrit et réalise pour la CBS Radio des émissions de propagande très populaires, dont la série « Back Where I Come From » (1943).

L'association Houseman-Ray continue cependant à Broadway : Ray produit et dirige *Lute Song* (1943), avec Yul Brynner et Mary Martin, et *Beggar's Holiday* (1946), avec Alfred Drake. Entre temps, il tâte du cinéma, devient assistant-réalisateur du film d'Elia Kazan, *A Tree Grows in Brooklyn* (*Le Lys de Brooklyn* (1944), puis stagiaire pour quelques réalisations secondaires entre 1944 et 1946.

Ray passe ensuite, toujours avec Houseman, à la section Télévision de la CBS pour y adapter « Sorry, Wrong Number » (1946), tiré d'une pièce célèbre qui servit plus tard de sujet au film d'Anatole Litvak qui porte le même titre (*Raccrochez, c'est une erreur*), et dont le très grand succès lui valut l'attention d'Hollywood. Il débute à la mise en scène de cinéma, grâce à la politique de jeunes inaugurée à la R.K.O. par le chargé de production Dore Schary. Celui-ci cherchant un réalisateur pour *Your Red Wagon*, première ébauche des *Amants de la Nuit*, John Houseman lui propose Ray, dont il se porte garant en prenant les rênes de la production.

Signalons qu'en 1951, après *Flying Leathernecks*, Ray dirigea quelques plans de raccords du film *Macao* (*Le Paradis des mauvais garçons*) que Josef von Sternberg filma l'année d'avant pour la R.K.O.

1947. — THEY LIVE BY NIGHT (LES AMANTS DE LA NUIT) (R.K.O.) 95 min.

Pr. : John Houseman.

Sc. : Charles Schnee, d'après l'adaptation par Nicholas Ray du roman d'Edward Anderson, « Thieves like us ».

Ph. : George E. Diskant.

Mus. : Leigh Harline.

Déc. : Darrell Silvera et Michael Yates.

Mont. : Sherman Todd.

Tournage : 7 semaines.

Int. : Farley Granger, Cathy O'Donnell, Howard da Silva, Jay C. Flippen, Helen Graig, Ian Wolfe, Will Wright, Mary Bryant, Harry Harvey, W. Philipps.

1948. — A WOMAN'S SECRET (R.K.O.) 85 min.

Pr., sc. : Herman J. Mankiewicz, d'après le roman de Vicky Baum, « Mortgage on Life ».

Ph. : George E. Diskant.

Mus. : Frederik Hollander.

Déc. : Darrell Silvera, Harley Miller.

Mont. : Sherman Todd.

Tournage : 6 semaines.

Int. : Maureen O'Hara, Melvyn Douglas, Gloria Grahame, Bill Williams, Jay C. Flippen, Victor Jory, Mary Philips, Robert Warwick, Curt Conway, Ann Shoemaker, Virginia Farmer, Ellen Corby, Emoy Parnell.

1948. — KNOCK ON ANY DOOR (LES RUELLES DU MALHEUR) (Santana Pictures [H. Bogart] — Columbia) 100 min.

Pr. : Robert Lord.

Sc. : Daniel Taradash et John Monks Jr., d'après le roman de Willard Motley.

Ph. : Burnett Guffey.

Mus. : Georges Antheil.

Déc. : William Kreinein.

Mont. : Viola Lawrence.

Tournage : 6 semaines.

Int. : Humphrey Bogart, John Derek, George Macready, Allene Roberts, Susan Perry, Mickey Knox, Barry Kelley, Cara Williams, Sid Melton, Pepe Hern, Dewey Martin, Robert A. Davis, Houseley Stevenson, Vince Barrett, Thomas Seilly, Florence Auer, Pierre Watkin, Gordon Nelson, Argentina Brunette, Dick Sinatra, Carol Coombs, Joan Baxter, J. Conlin.

1949. — IN A LONELY PLACE (LE VIOLENT) Santana Pictures-Columbia) 94 min.

Pr. : Robert Lord.

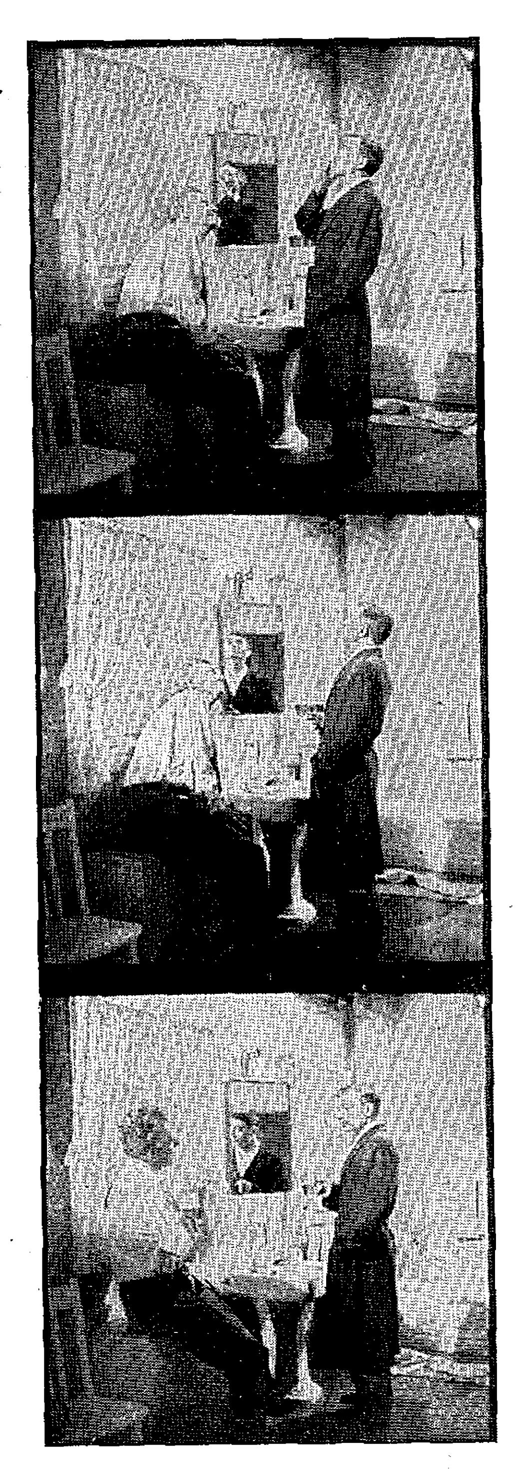
Sc. : Andrew Solt, d'après l'adaptation par Edmund H. North du roman de Dorothy B. Hugues.

Ph. : Burnett Guffey.

Mus. : Georges Antheil.

Déc. : William Kreinein.

Mont. : Boris Stoloff.



Tournage : 5 semaines.

Int. : Humphrey Bogart, Gloria Grahame, Frank Lovejoy, Carl Benton Reid, Art Smith, Jeff Donnell, Martha Stewart, Robert Warwick, Morris Ankrum, William Ching, Steven Geray, Hadda Brocks, Alice Tatton, Jack Reynolds, Ruth Warner, Ruth Gillette, Guy Beach, Lewis Howard.

1950. — BORN TO BE BAD (R.K.O.) 94 min.

Pr. : Robert Sparks.

Ssc. : Edith Sommer, d'après l'adaptation par Charles Schnee du roman d'Ann Parrish, « All Kneeling ».

Ph. : Nicholas Musuraca.

Mus. : Frederik Hollander.

Déc. : Darrell Silvera, Harley Miller.

Mont. : Frederic Knudtson.

Tournage : 5 semaines.

Int. : Joan Fontaine, Robert Ryan, Zachary Scott, Joan Leslie, Mel Ferrer, Harold Vermilyea, Vreg Farer, Kathleen Howard, Dick Ryan, Bess Flowers, Joy Hallward, Hazel Boyne, Irving Bacon, Gordon Oliver.

1950. — ON DANGEROUS GROUND (LA MAISON DANS L'OMBRE) (R.K.O.) 82 min.

Pr. : John Houseman.

Sc. : A.I. Bezzerides, d'après l'adaptation par lui-même et Nicholas Ray, du roman de Gerald Butler, « Mad with Much Heart ».

Ph. : George E. Diskant.

Mus. : Bernard Herrmann.

Déc. : Darrell Silvera, Harvey Miller.

Mont. : Roland Gross.

Int. : Ida Lupino, Robert Ryan, Ward Bond, Charles Kemper, Anthony Ross, Ed. Begley, Ian Wolfe, Summer Williams, Gus Schilling, Frank Ferguson, Cleo Moore, Olive Carey, Richard Irving, Pat Prest.

1951. — FLYING LEATHERNECKS (LES DIABLES DE GUADALCANAL) (R.K.O.) 102 min.

Pr. : Edmund Grainger.

Sc. : James Edward Grant, *d'après un sujet* de Kenneth Gamet.

Ph. : William E. Snyder (Technicolor).

Mus. : Roy Webb.

Déc. : Darrell Silvera et John Sturtlevant.

Mont. : Sherman Todd.

Int. : John Wayne, Robert Ryan, Don Taylor, Janis Carter, Jay C. Flippen, William Harrigan, James Bell, Barry Kelley, Maurice Jara, Adam Williams, James Dobson, Carleton Young, Steve Flagg, Brett King, Gordon Gebert, Adam York, Lynn Stalmaster.

Nicholas Ray dirige James Mason, pendant le tournage de *Bigger Than Life*.

1952. — THE LUSTY MEN (LES INDOMPTABLES) (Jerry Wald-Norman Krasna Prods. — R.K.O.) 113 min.

Pr. : Jerry Wald et Norman Krasna.

Sc. : David Dortor et Horace McCoy, d'après le roman de Claude Stanish.

Ph. : Lee Garmes.

Mus. : Roy Weeb.

Déc. : Darrell Silvera et John Mills.

Mont. : Ralph Dawson.

Tournage : 8 semaines.

Int. : Susan Hayward, Robert Mitchum, Arthur Kennedy, Arthur Hunnicutt, Frank Faylen, W. Coy, C. Nugent, M. Hart, L. Thayer.

1953. — JOHNNY GUITAR (JOHNY GUITARE) (Republic Pictures) 110 min.

Pr. : Herbert J. Yates, Nicholas Ray.

Sc. : Philip Yordan, d'après le roman de Roy Chanslor.

Ph. : Harry Stradling (Trucolor).

Mus. : Victor Young.

Déc. : Edward G. Boyle et John Mc Carthy Jr.

Mont. : Richard L. Van Enger.

Int. : Joan Crawford, Sterling Hayden, Mercedes Mc Cambridge, Scott Brady, Ward Bond, Ben Cooper, Ernest Borgnine, Royal Dano, John Carradine, Frank Ferguson, Paul Fix, Rhys Williams, Ian MacDonald.

1954. — RUN FOR COVER (A L'OMBRE DES POTENCES) (Pine-Thomas Corporation-Paramount) 92 min.

Pr. : William H. Pine, William H. Thomas.

Sc. : Winston Miller, d'après un sujet d'Harriet Frank Jr. et Irving Ravetch.

Ph. : Daniel Fapp (VistaVision, Technicolor).

Mus. : Howard Jackson.

Déc. : Sam Comer et Frank Mc Kelvy.

Mont. : Howard Smith.

Int. : James Cagney, Viveca Lindfors, John Derek, Jean Hersholt, Grant Withers, Jack Lambert, Ernest Borgnine, Ray Teal, Trevor Bardette, Irving Bacon, Gus Schilling.

1955. — REBEL WITHOUT A CAUSE (LA FUREUR DE VIVRE) (Warner Bros) 111 min.

Pr. : David Weisbart.

Sc. : Stewart Stern, d'après l'adaptation par Irving Shulman d'un sujet de Nicholas Ray.

Ph. : Ernest Haller (CinemaScope, Warnercolor).

Mus. : Léonard Rosenman.

Déc. : William Wallace.

Mont. : William Ziegler.

Tournage : 9 semaines.

Int. : James Dean, Nathalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, Virginia Brissac, William Hopper, Rochelle Hudson, Corey Allen, Dennis Hopper, Marietta Canty, Edward Platt, Ian Wolfe, Nick Adams, Jack Grinnage, Stegffi Sidney, Tom Bernard, Clifford Morris, Beverly Long, Frank Mazzola, Robert Foulk, Jack Simmons.

1955. — HOT BLOOD (L'ARDENTE GITANE) (Howard Welsch Productions - Columbia) 87 min.

Pr. : Howard Welsch et Harry Tatelman.

Sc. : Jesse L. Lasky Jr., d'après un sujet de Jean Evans.

Ph. : Ray June (CinemaScope, Technicolor).

Mus. : Les Baxter.

Déc. : Frank Tuttle.

Mont. : Otto Ludwig.

Tournage : 6 semaines.

Int. : Jane Russell, Cornel Wilde, Luther Adler, Joseph Calleia, James Russell, Mikhail Rasumny, Willy Russell, Nina Koshetz, Helen Wescott, Nick Dennis, Richard Deakon, Robert Foulk, John Raven.

Ray quitta le plateau le dernier jour de tournage de Hot Blood, *qui se nommait alors* Tambourine, *et ne collabora pas au montage.*

1956. — BIGGER THAN LIFE (DERRIÈRE LE MIROIR) (Twentieth Century Fox) 90 min.

Pr. : James Mason.

Sc. : Richard Maibaum et Cyril Hume, d'après un article de Berton Roueche.

Ph. : Joseph Mc Donald (CinemaScope, De Luxe).

Mus. : David Raksin.

Déc. : Walter M. Scott et Stuart A. Reiss.

Mont. : Louis Loeffler.

Tournage : 4 semaines.

Int. : James Mason, Barbara Rush, Walter Matthau, Christopher Olsen, Robert Simon, Roland Winters, Rusty Lane, Rachel Stephens, Kipp Hamilton, Betty Gaulfield.

1956. — THE TRUE STORY OF JESSE JAMES (LE BRIGAND BIEN-AIMÉ) (Twentieth Century Fox) 93 min.

Pr. : Herbert Bayard Swope Jr.

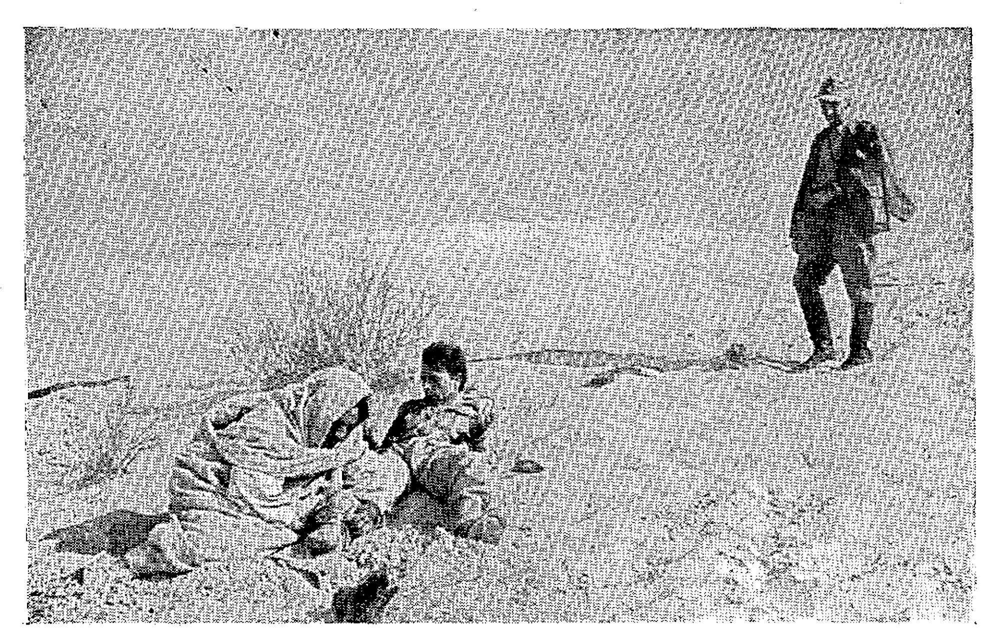
Sc. : Walter Newman, d'après le scénario par Nunnally Johnson de *Jesse James (Le Brigand bien-aimé)*, réalisé par Henry King en 1938.

Ph. : Joseph Mc Donald (CinemaScope, De Luxe).

Mus. : Leigh Harline.

Déc. : Walter M. Scott, Stuart A. Reiss.

Mont. : Robert Simpson.



Raymond Pellegrin et Richard Burton, dans *Amère Victoire.*

Tournage : 8 semaines.
Int. : Robert Wagner, Jeffrey Hunter, Hope Lange, Agnes Moorehead, Alan Hale, Alan Baxter, John Carradine, Ken Clark, Barry Philipps, Rachel Stevens, Biff Elliott, Robert Adler, Aaron Saxon, Frank Overton, Barry Atwater, Marian Seldes, Chubby Johnson, Frank Gorshin, Carl Thayer, John Doucette, Clancy Cooper, Summer Williams, Tom Greenway, Mike Steen, Jason Wingreen, Clegg Hoyt, Tom Pittman, Louis Zito, Mack Hickman, Adam Marshall, Joseph Di Reda, J. Frederick Albeck, Kellogg Junge Jr., Anthony Ray.
(Ray n'acheva ni ne monta ce film.)

1957. — BITTER VICTORY (AMÈRE VICTOIRE) (Transcontinental Films S.A. Robert Laffont. Productions France, Columbia) 97 min.

Pr. : Paul Graetz.
Sc. : René Hardy, Nicholas Ray et Gavin Lambert d'après le roman de René Hardy.
Dial. : Raymond Queneau.
Ph. : Michel Kelber (CinemaScope).
Mus. : Maurice Le Roux.
Déc. : Jean d'Eaubonne.
Mont. : Léonide Azar.
Tournage : 10 semaines.
Int. : Curd Jurgens, Raymond Pellegrin, Richard Burton, Ruth Roman, Raoul Delfosse, Anthony Bushell, Sean Kelly, Joe Davray, Christian Melsen, Fred Matter, Christopher Lee, Alfred Burke.

1958. — WIND ACROSS THE EVERGLADES (LA FORÊT INTERDITE) (Schulberg Prods. — Warner Bros).

Pr. : Stuart Schulberg.
Sc. : Budd Schulberg.
Ph. : Joseph Brun (Warnercolor).
Mont. : Joseph Zigman et George Klotz.
Tournage : 11 semaines.
Int. : Christopher Plummer, Burl Ives, Gypsy Rose Lee, Chana Eden, MacKinlay Kantor, Tony Galento, Emmett Kelly, Sammy Renyck, Howard Smith, Curt Conway, Georges Voskovec, Peter Falk, Pat Henning, Fred Grossinger, Toch Browne, Toby Bruce, Frank Rothe, David et Stephen Schulberg.

1958. — PARTY GIRL (M.G.M.).

Pr. : Joe Pasternack.
Ph. : Robert Bronner (CinemaScope, Metrocolor).
Mont. : John M. Sweeney Jr.
Tournage : 9 semaines.
Int. : Cyd Charisse, Robert Taylor, Lee J. Cobb, Kent Smith, John Ireland, David Opatashu, Barbara Lang, Tom Hernandez.

Cette bio-filmographie a été établie par LUC MOULLET.

TOURNONS LA PAGE

par Gavin Lambert

COMBIEN de fois ai-je entendu cette question : « *Alors, quel effet cela fait-il de travailler à Hollywood après toutes ces années de critique cinématographique ?* » Je commencerai par dire que la question se présente sous un double aspect : tout d'abord, un état d'esprit. M. E. Forster a exprimé, par une formule subtile, la différence fondamentale qu'il y a entre l'auteur et le critique : « *Penser avant de parler est le mot d'ordre du critique, parler avant de penser est celui de l'auteur* ». A la longue, l'état d'esprit de critique devient sans doute fatal à celui d'auteur. Le conscient fait endosser une camisole de force à l'inconscient. On a tellement l'habitude d'analyser, juger, couper les cheveux en quatre, interpréter que, lorsqu'on doit affronter l'acte de créer, on ne trouve d'autre issue que poser la plume sur le papier.

En outre, la profession de critique cinématographique devient finalement une occupation assez rebutante. Vous débarquez, le regard vif et impavide, plein d'idées, de préjugés, d'enthousiasmes. Vous vous intéressez au cinéma en tant qu'univers et à tout ce qui le touche. Face aux individualités, vous n'êtes pas un robot-pensant, mais, selon l'expression de Cocteau, un *rappel à l'ordre ;* vos verdicts personnels dégagent, dans l'ensemble, une impression de foi et de conviction. Du moins je l'espère : j'espère que ce qui fit la valeur de SIGHT AND SOUND, de quelque manière qu'on la qualifie, fut son action d'ensemble, ses croyances et ses colères (parfois officiellement baillonnées). Mais alors sonne l'heure où il vous faut bien reconnaître que vous avez brûlé toutes vos cartouches. Vous n'êtes pas désabusé, pas encore prêt à abandonner, mais vous vous rendez compte qu'il y a une limite à ce qui vous reste à dire de vital et d'important, en tant que critique de films. L'aiguille du phonographe commence à emprunter toujours le même sillon. En faisant désespérément effort pour vous renouveler, vous découvrez un ou deux bons films d'un pays peu connu, vous vous emballez pour une production polonaise ou hongroise qui rue dans les brancards, mais bien que cet enthousiasme soit de bon aloi, le geste n'a d'autre but que de gagner du temps. Au fond, vous cherchez à dissimuler le fait que vous êtes en train de vous transformer en robot-pensant. Même John Grierson, lorsqu'il fut invité, il y a quelques années, à écrire dans SIGHT AND SOUND, ne trouva rien de plus définitif à conseiller aux critiques que, outre rendre compte des films, cesser de « *regarder en arrière vers ce dont on est sûr* » et ne pas oublier de se vouer « *au métier incertain, tâtonneur et risqué de deviner le futur* ».

On peut bien sûr acquérir le droit de dire que des films sont bons et d'autres mauvais, mais le bain prolongé de médiocrité qu'impose la profession de critique cinématographique ne peut qu'être une question de choix personnel. Loin de moi l'idée de mettre en doute la valeur de la critique. Mais se croire indispensable comme critique implique nécessairement, si l'on est honnête, de croire indispensable l'existence de quelqu'un qui mérite critique.

PRATIQUEMENT, une coïncidence vous fait toujours faire la moitié du chemin. J'arrivai à la critique cinématographique par une série de détours ; je voulais « être écrivain » et avais commencé par écrire des nouvelles. Au moment même où je souhaitais ardemment trouver l'occasion de revenir à mes premières amours, on m'offrit d'aller travailler à Hollywood comme assistant personnel de Nicholas Ray. « Assistant personnel » est un métier curieux, dément et inappréciable. Officiellement, votre situation réelle est indéterminée. Aux yeux de la compagnie vous êtes « dialogue director », ce qui signifie que vous demandez aux acteurs s'ils savent le texte de la scène qu'on s'apprête à tourner, offrez de le leur faire répéter et, durant le tournage, faites remarquer les erreurs ou à-peu-près commis. Aux yeux du metteur en scène, vous êtes un amalgame de donneur d'idées, de juge, de supporter et de tout ce que vous voudrez. Sans être très sûr de la base d'où vous opérez, vous participez à tous les stades de l'élaboration du film : aux séances de tra-



James Mason, Christopher Olsen et Barbara Rush, dans *Bigger Than Life.*

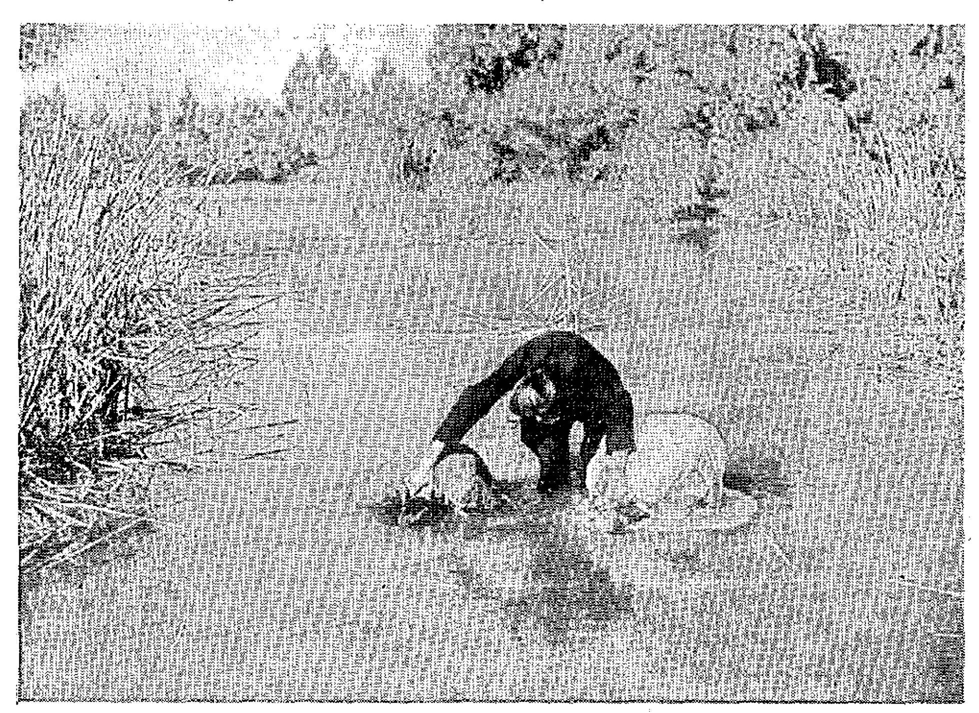
vail sur le scénario, au tournage quotidien, aux rushes, aux premières journées de montage. Le premier film auquel j'ai collaboré en cette qualité était intitulé *Bigger Than Life* et interprété par James Mason, qui jouait aussi le rôle de producteur. Son scénario était tiré d'un article du *New Yorker* où il était question d'un homme à qui l'on prescrivait de la cortisone pour le guérir d'une dangereuse affection rhumatismale et il s'en suivait chez lui des troubles psychologiques. Ray vit dans cette histoire l'occasion de stigmatiser la folie de la « drogue miracle » dont est affligée l'opinion que les Américains ont de la médecine. Lorsque nous commençâmes à discuter du script, en Angleterre, nous n'en fûmes pas satisfaits, non seulement parce que le sujet avait été dramatisé d'une façon conventionnelle et parfois pire encore, mais parce que les pressions effectuées par les organisations médicales américaines avaient complètement sapé la base de l'attaque. La victime devenait un malade mental pour avoir pris une dose excessive de drogue : notre homme devenait un intoxiqué et, en cachette, se procurait de la cortisone, si bien que l'on ne pouvait en aucune manière blâmer ses docteurs. Aux séances de travail sur le scénario, à Hollywood, il fut impossible de contourner cet obstacle. Le script fut ravaudé et écrit çà et là, en cours même de production, par Ray, Mason et moi-même, et une scène finale entièrement nouvelle ajoutée par Clifford Odets le jour où on la tourna... En tant qu'ex-critique, je ne pouvais m'empêcher de ressentir que chacun ne faisait rien de plus que tirer le meilleur parti possible d'une entreprise boiteuse ; finalement, c'est ce que nous faisions : mais en tant que complice de la création d'un film, j'en vins à me sentir prisonnier d'une nécessité cruelle mais inévitable. De l'extérieur, je voyais un metteur en scène essayant de créer quelque chose de solide avec des sables mouvants et avais le sentiment que c'était irréalisable ; de l'intérieur, je voulais croire que c'était réalisable. Si je pensais avant de parler, je ne pouvais le croire, mais si je parlais avant de penser, je le pouvais.

Ma seconde expérience fut, trait pour trait, la copie de la première. En acceptant de tourner ce qui reçut finalement le titre de *The True Story Of Jesse James,* Ray n'avait nullement l'intention de refaire le film que le studio avait produit dix ans auparavant, mais voulait traiter dramatiquement du parallèle entre le jeune bandit né de la Guerre de Sécession et le délinquant juvénile d'aujourd'hui. Au stade de la préparation du film, je me souviens d'avoir effectué des recherches et trouvé des anecdotes pour étayer ce point de vue. Mais aucune de celles-ci, ou des autres idées que nous avions eues, ne furent incor-

porées dans le scénario. En réalité, le producteur et le scénariste n'entendirent jamais l'histoire de cette oreille ; et, ainsi que cela se produit trop souvent, on ne s'aperçut de la gravité des dissensions que lorsqu'il fut trop tard. Comme dans *Bigger Than Life,* il y eut de multiples retouches et modifications au jour le jour, mais dans le détail plus que dans la substance.

A première vue, tout ceci ne serait que frustration. Mais les seuls à être frustrés d'importance étaient le metteur en scène, et certains des acteurs. En qualité de critique, si l'on m'avait demandé de définir la réalité la plus pressante du cinéma, j'aurais répondu : les méthodes et attributs d'une industrie qui force l'artiste à se compromettre. Je dirais maintenant : la lutte de l'artiste solitaire contre la compromission. Ce retournement de veste est significatif. La première réponse est peut-être correcte en théorie, mais la seconde est la plus exacte. Surtout parce qu'elle soulève le problème de la psychologie de la collaboration. La nature du moyen d'expression qu'est le cinéma finalement confère au metteur en scène la paternité d'un film, mais chaque fois il doit lutter chèrement pour faire valoir ses droits de père. Beaucoup d'écrivains et la plupart des producteurs les lui refuseraient, ne se rendant apparemment pas compte que si l'auteur de film mettait bas les armes, le cinéma cesserait d'exister. Peut-on concevoir un Hollywood sans Chaplin, Griffith, Stroheim, Welles, Ford, etc..., ou un cinéma italien sans De Sica, Visconti et Rossellini ? Non. Mais on *peut* concevoir un Hollywood sans... la liste est si longue qu'il serait fastidieux d'en énumérer les noms.

Ceci fut la première étape. La seconde se rapporte, en partie, à une frustration plus personnelle. Alors que nous tournions *Bigger Than Life,* le producteur Paul Graetz (qui entreprit des films tels que *Le Diable au corps* et *M. Ripois*) envoya à Nicholas Ray la dactylographie de la traduction d'un roman français de René Hardy, « Amère Victoire », qui allait prochainement être publiée. Tous deux nous trouvâmes qu'il présentait d'alléchantes perspectives cinématographiques. Les contrats furent dûment signés et, tandis que Ray était en train de préparer *Jesse James,* René Hardy vint en Californie pour quelques semai-



The True Story of Jesse James.

nes, afin de travailler avec nous sur le premier traitement. Pour la première fois, j'avais officiellement le titre de scénariste et j'étais naturellement très surexcité, surtout que le sujet promettait tant et que Graetz avait la réputation de respecter *l'intégralité de l'artiste*. Les premières semaines de travail avec Hardy (assez laborieuses du fait qu'il ne savait pratiquement pas un mot d'anglais) firent apparaître qu'il aurait aimé une adaptation plus littérale de son roman, ce que ni Ray ni moi ne pensions souhaitable. Quand nous vînmes à Paris pour en parler avec Graetz, il nous permit d'effectuer divers changements dans le scénario, en dépit des objections de Hardy ; Ray et moi nous nous mîmes au travail. C'est alors que deux coups du sort se succédèrent à bref intervalle. Le premier fut que Graetz engagea l'acteur allemand Curd Jurgens — selon toute apparence à cause d'une obligation contractuelle antérieure — pour l'un des principaux rôles, celui d'un officier britannique ; le second fut qu'il revint sur sa décision de nous autoriser à modifier le scénario. Les raisons de cette attitude furent tout d'abord mystérieuses, et ensuite, seulement, trop claires. Nous ne savions pas que dans son contrat avec Hardy, il avait accordé à l'auteur complète « approbation du scénario ». Le reste de l'histoire n'est qu'espoirs déçus, menace de litige, lutte incessante, et le film « libre » qu'un metteur en scène américain était venu tourner en Europe devint un carcan semblable à la production hollywoodienne la plus sévèrement contrôlée. Je suivis l'entreprise non pour elle-même, mais pour la mener à terme. Si, comme critique, j'avais vu *Bitter Victory* à une présentation à la presse, j'aurais probablement fait chorus avec mes confrères qui trouvèrent cette œuvre intéressante, mais fragmentaire et confuse. Le voyant comme l'un de ses auteurs, je vois deux choses : le film tel qu'il aurait pu être, et le film tel qu'il est. Dans ce film, il y a certaines scènes où les intentions premières sont claires et d'autres où la suppression de ces intentions est tout aussi claire. Il est absolument impossible de s'y tromper. L'impression de confusion vient d'un manque de collaboration, du déni de paternité. On ne peut en vouloir au critique de ne pas s'en rendre compte ; sa myopie ne rend le film ni meilleur ni pire ; mais l'ironie de la chose est que l'aspect réel du film est la lutte personnelle qu'il déclencha — ironie parce qu'un critique français, qui ne tarissait pas d'éloges, salua le film comme un exemple évident de collaboration efficace entre producteur, metteur en scène et scénariste. Cela donne à penser à un ex-critique.

Bien sûr, en tant que critique, on sait en théorie que de telles choses arrivent. Mais la connaissance théorique est sans commune mesure avec l'expérience pratique. En termes bruts, l'amertume de cette expérience est de penser au temps passé — près d'un an — sur un projet auquel on croyait et pour lequel on tenta de lutter. Le fait que cela arrive constamment, et soit toujours arrivé, n'en adoucit pas la saveur. C'est la vérité première de la création cinématographique, heureuse ou malheureuse. C'est le climat dans lequel se font les films. On ne pourra jamais complètement le décrire, mais seulement y vivre — comme le *satori* du Zen Bouddhiste, l'expérience du réveil qui reste inénarrable. En fait, c'est une expérience mystique, vécue d'une manière tout à fait profane.

A présent, j'écris des scénarios pour la télévision. Je ne trouve pas ce moyen d'expression intéressant en lui-même, mais ce que l'on en fait — du moins, dans l'ensemble — est plus intéressant que ce que l'on fait du moyen d'expression plus imposant qu'est le cinéma. Au fond, la télévision est revenue une distraction plus importante que le cinéma dans les années trente (elle programme d'ailleurs un grand nombre de films de cette époque). Cela revient à dire que, pour une bonne part, la T.V. se nourrit d'histoires avec des bonnes gens, en noir et blanc, sur un écran aux dimensions harmonieuses. Pour cette raison tout à fait relative, elle peut offrir des satisfactions à un écrivain. Les films tendent de plus en plus à être colossaux ou microscopiques. Les très grands — *Around The World In 80 Days*, *South Pacific*, *The Vikings*, etc... esclaves du grand spectacle ou d'avoir été tirés d'un best-seller — n'offrent guère d'intérêt aux yeux d'un scénariste. D'autres très grands — *The Young Lions*, *Bridge On The River Kwaï* — sont gonflés pour s'accorder à l'actuelle obsession de la démesure. Il y a quinze ans, ils n'auraient pas dépassé 90 minutes en noir et blanc, et n'en auraient été que meilleurs. Les petites productions westerns série B, films d'épouvante ou pour gamins surtout, sont plutôt d'un sordide accablant. On croit souvent qu'il pourrait être drôle d'écrire un film d'épouvante ; mais on les conçoit selon une optique si infantile



Curd Jurgens, dans *Amère Victoire.*

que je ne pense pas que cela le serait. Les films restants qui n'entrent dans aucune de ces catégories, et que l'on aimerait écrire, sont malheureusement en trop petit nombre pour assurer le roulement.

La situation change constamment, et il serait plus risqué que jamais de deviner le futur. Une chose semble certaine : tant d'argent a été investi dans les écrans géants — et par contrecoup dans les films-fleuve — que nous ne sommes pas près d'en être débarrassés. La concurrence de la télévision a obligé l'industrie cinématographique à se dire : « *Donnons-leur donc quelque chose que la T.V. ne peut leur donner.* » Tandis que les corporatifs ne cessent d'imprimer les mêmes phrases en citant les producteurs qui disent : « *C'est toujours une bonne histoire qui attire le public* », *Around The World* et *The Vikings* et les autres ne sont pas de bonnes histoires : cependant, ils attirent le public... D'autre part, aux cinéastes qui s'arrangent pour mener à bien une œuvre pleine d'invention, on accorde moins de publicité, une moindre distribution, et moins d'honneurs. Les deux meilleurs films américains de l'année dernière furent *Paths Of Glory* et *Fear Strikes Out ;* ni l'un ni l'autre n'eurent l'aumône d'une nomination à l'Oscar.

Voilà de quoi être découragé. Et le critique d'écrire immédiatement un article analysant Hollywood et ses maux, stigmatisant la politique à courte vue et les subterfuges des responsables. Il est certain qu'il faudra toujours écrire de tels articles, mais ils ne résolvent cependant pas le problème du créateur de films qui ne sait que faire. L'artiste, dans quelque domaine que ce soit, note John Crowe Ransom, « *clame sa liberté. Il doit gagner cette liberté en faisant son chemin dans la société sans rien demander à personne. Il est comme un homme d'affaires, de peu d'envergure peut-être, mais en tout cas il est à l'image de celui qui est le seul maître de ses affaires. Et on ne lui garantit rien.* » Dans tous pays où le cinéma a été largement commercialisé, le cinéaste n'est malheureusement pas le seul maître de ses affaires et, malgré tout, on ne lui garantit rien. Tout ce qu'il peut faire est poursuivre la lutte et tenter de faire des films qui en vaillent la peine ; quand il réussit, il gagne sa liberté — pour un temps. C'est ici, peut-être, que se produit le changement d'attitude le plus essentiel dans le passage de l'état de critique à celui d'écrivain ou de cinéaste. Le critique, *extra muros,* se bat sans cesse contre cet état de chose, tandis que le cinéaste, *intra muros,* concentre ses forces dans son travail pour y creuser des trous individuels. La situation de l'un, aux yeux de l'autre, semble toujours un peu irréelle. Et tous deux ont raison ; parce qu'elle l'est. Sauf que tous deux, je suppose, doivent gagner leur vie.

Gavin LAMBERT.

(Traduit de l'anglais par Charles BITSCH, By courtesy *of* FILM QUATERLY.)

CETTE ANGLETERRE



En compagnie de vingt et une starlettes de 21 ans, Lord Rank fête le 21e anniversaire de ses studios.

par Louis Marcorelles

« *Only connect...* »
(E.M. Forster.)

L'Angleterre, c'est le pays bizarre, exotique, décrit par les bourlingueurs professionnels, les Mac Orlan, les Cendrars, les Morand. Pour un groupe un peu plus large de *happy few,* qui inclueràit au cours des siècles, un Voltaire, un Stendhal, un Taine, un Maurois, les milliers d'étudiants et d'érudits aujourd'hui épars entre Oxford, Cambridge, Edimbourg, c'est le berceau des libertés démocratiques, le paradis de la civilisation occidentale, la quintessence de ces valeurs de culture et d'art grâce auxquelles l'âme.humaine se donne l'illusion de planer au-dessus des contingences terrestres. Plus près de nous, pour une élite qui n'a pamais mis les pieds Outre-Manche, c'est la patrie d'une merveilleuse tradition romanesque et picturale parvenue à son apogée au XIXe siècle, patrie du roman noir, de Reynolds, Gainsborough, puis Constable, Turner, de George Eliott, de Thomas Hardy. En l'an de grâce 1958, c'est avant tout un pays bien réel, vivant, fascinant même, à cent lieues des âneries d'un Pierre Daninos comme des clichés chers à l'imagination du Français moyen. Un pays où il fait bon vivre, hautement civilisé, où l'on rencontre le peuple le plus chaleureux de la terre (celui des pubs, des terrains de football, des quartiers sordides de Londres, Manchester, Birmingham, Glasgow, non les marionnettes de la comédie anglaise), où le mot « démocratie » possède un sens concret, immédiat, nulle part aussi évident, où la haine de classe, ferment de tous les ismes, semble chose inconnue. Une terre douce à l'homme de bonne volonté, à l'individu évolué.

UN COMPLOT TACITE

Par ailleurs il y a le cinéma anglais, l'exemple le plus fâcheux de tous les conformismes, en qui semblent se résumer tout ce qu'il y a de négatif dans les autres cinémas du monde, le mercantilisme d'Hollywood, le pharisaïsme de Soviétie, la « qualité » de notre cinéma. Alain Tanner analyse ailleurs en détail les causes de cette carence, l'aliénation, le mot n'est pas trop fort, du mode d'expression le plus puissant des temps modernes dans la nation des anciens maîtres de l'aventure. Tanner ne m'en voudra pas trop si je dis qu'il est doublement qualifié pour parler du problème : parce qu'il a passé trois années successives au « cœur de l'Empire », comme disent les brochures de propagande, en étroit contact avec la vie intellectuelle, artistique et sociale de la capitale, et aussi parce qu'il a réalisé,

en collaboration avec son compatriote Claude Goretta, avec des moyens assez limités, ce petit film *Nice Time,* brièvement présenté à Paris sous le titre de *Piccadilly la nuit,* qui en dit plus long que tout pamphlet sur la dégradation de la culture populaire dans une capitale, l'invasion omniprésente de la civilisation américaine, acceptée dans ce qu'elle a de plus négatif. Pour un observateur peu attentif, ces images paraîtront banales, désordonnées : leur qualié naît, comme me le faisait remarquer Alain Resnais, de la « proximité » de la chose décrite, de la présence très immédiate de cet immense grouillement, de cette notion de foule pas seulement solitaire mais égarée. Foule attachante, prête à se passionner pour tout et rien, foule sincère comme toujours, dirait Chaplin, incrustée dans le néant de la civilisation de masses du XXe siècle. Si je me suis étendu quelques lignes sur *Nice Time,* c'est parce que ce modeste court métrage nous révèle le genre d'expérience humaine qui est radicalement absent de l'industrie du film britannique, alors qu'elle abonde, transposée sur le plan de la fiction, dans les meilleurs films américains. Par un complot tacite, gros bonnets et petites mains du cinéma anglais commercial ont décidé de ne jamais dépasser les limites de décence et de bienséance tracées une fois pour toutes par la comédie dite « anglaise ». Quand un Robert Hamer se mêle de jeter du vitriol sur les pieux tabous d'une civilisation aristocratique corrompue, il doit choisir l'alibi d'une comédie de mœurs située au début du siècle. Le même Hamer avait tourné juste auparavant un film maladroit, raboteux et pourtant attachant, *Il pleut toujours le dimanche.* Depuis ces deux ouvrages il n'a produit que des œuvrettes insignifiantes et pratiquement déserté les studios. La seule autre individualité de l'actuel cinéma anglais, avec Hamer, serait Mackendrick, souvent peu à l'aise lui aussi et pareillement inhibé dans son expression, capable du meilleur et du médiocre. Mais nous avons aimé *L'Homme au complet blanc,* un peu trop fabriqué, plus méchant qu'il n'y paraissait ; et puis Mackendrick a été tourner aux Etats-Unis son meilleur film, *Le Grand chantage,* pour lequel il dut se battre contre ses producteurs, une des rares œuvres sans concession attaquant la corruption des grands moyens de diffusion moderne.

Je cite les exemples de Hamer et Mackendrick parce qu'en eux se résument pratiquement les quelques ambitions qu'ont pu nourrir des êtres condamnés à évoluer dans l'univers de Rank et consorts. Quiconque aime Ray, Aldrich, Bergman, Renoir ne peut prendre au sérieux désormais les Carol Reed, sous-Duvivier d'Outre-Manche, les David Lean, frère saxon de notre René Clément, même Anthony Asquith, à qui nous devons pourtant d'agréables pochades comme *L'ombre d'un homme.* Mais quand on a assisté au dernier Festival de Cannes à la projection de l'assez répugnant *Orders to Kill,* que l'on découvre ensuite que cet aristocrate de la caméra (fils d'une des plus nobles familles d'Albion) croit avoir effectivement tourné un film défendant les plus hautes valeurs humaines, à ce stade la corruption du goût se révèle telle qu'il devient impossible de fonder le moindre espoir sur une personnalité qu'on avait cru plus ambitieuse, même que proche de la tradition théâtrale. Parmi les nouveaux venus un Michael Anderson (*Le Tour du Monde en 80 jours, Yang-Tse Incident*) a capitulé avant même de commencer, n'ambitionne, selon ses propres déclarations, que de fournir d'honorables divertissements à son « grand patron », le public. Malheureusement, après vision du *Yang-Tse Incident,* il n'est plus permis de garder aucune illusion sur les chances de ce jeune créateur dans ses trente ans, dynamique, mais peu scrupuleux dans le choix de ses moyens, prêt à tout tourner du moment que le public dit oui. La chose ne serait pas dramatique si Michael Anderson ne représentait à l'heure actuelle le haut du panier dans le monde clos d'un cinéma anglais incapable de renouvellement.

DU COTE DE CHEZ RANK

Il n'est plus de jour où quelque communiqué de presse, non seulement outre-Manche, mais ici même sur le continent, ne nous apprenne la déconfiture continuelle de ce cinéma amorphe, les salles qui ferment, les studios qui licencient leur personnel. Rank, l'ex-meunier, et son bras droit John Davis, avaient conçu la fabrication des films de la manière la plus pragmatique qui soit : tant d'ingrédients, tant de sauce, le public achètera automatiquement le rôti, fabriqué en série comme ces puddings indigestes bien connus des

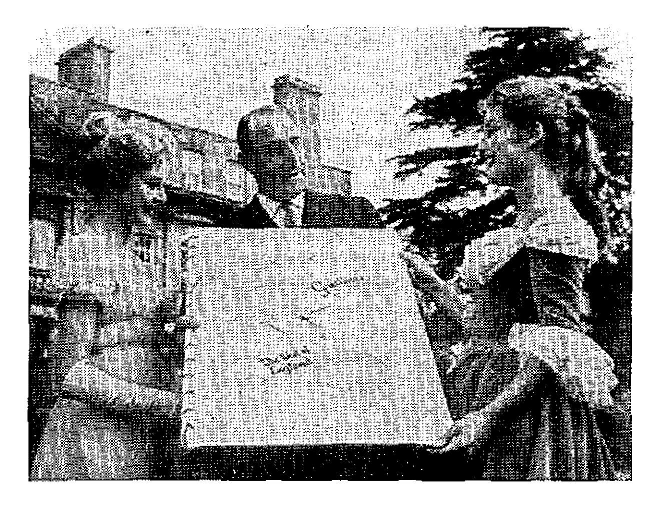
visiteurs européens. Un jour le public a commencé à refuser le rôti hebdomadaire ou bi-hebdomadaire, il s'est contenté de rester chez lui devant une tasse de thé et la télévision. Les causes économiques de cette désaffection populaire étaient certaines, l'Angleterre hautement industrialisée et modernisée allait chercher ailleurs des divertissements qu'elle ne goûtait plus dans les salles obscures. Début 1958, lors d'un séjour à Londres, je me trouvai précisément rencontrer cette éminence grise de Lord Rank, John Davis, ex-expert comptable, nommé à la tête de l'Organisation Rank après l'avoir sauvée du désastre au lendemain de superproductions catastrophiques comme *César et Cléopâtre.* Rendez-vous au bureau de M. Davis dans Mayfair, le quartier aristocratique de la capitale à côté de Hyde Park. Hall immense, butler stylé, feu de bois dans l'âtre : vrai décor pour un film d'Alfred Hitchcock. Je fus introduit dans un bureau non moins imposant, presque nu, sans téléphone, où trônait notre personnage. La farce hitchcockienne continua. Questions, réponses. En trois minutes, avec une sécheresse impitoyable digne d'une meilleure cause, mon interlocuteur, « a jolly good fellow » comme on dit là-bas, visage rubicond, mais gestes précis, phrases coupantes, me résuma la situation : « *Le public ne veut plus aller au cinéma, trop de distractions l'attirent, sport, danse, camping. L'industrie du disque, par exemple, a atteint une telle importance qu'aujourd'hui beaucoup de jeunes préfèrent se priver d'un film pour ajouter à leur collection une nouvelle unité. Pour contre-attaquer, d'abord nous avons décidé de fermer les salles non viables, de convertir d'autres en halls de danse, et même d'avoir simultanément dans le même bâtiment cinéma et cours de danse* ». Six mois plus tard, effectivement, lors d'un nouveau séjour londonien, je voyais affichés dans la vitrine du bureau de l'Organisation Rank à Piccadilly des prospectus invitant les jeunes gens et jeunes filles à venir danser « the Sylvester way » (nom d'un orchestre populaire bien connu) dans les Odéon et Gaumont de M. Rank.

Après ce bref constat de faillite, j'essayai de suggérer à M. Davis qu'il y avait peut-être des modifications à apporter dans le processus de fabrication des films tels que le pratique son organisation. Aussi l'honorable M. Davis de devenir rouge écarlate, — je garantis la chose — à la seule mention d'une carence artistique possible de sa production : « *Nous avons les meilleurs studios, les plus grandes vedettes, de remarquables techniciens, nous choisissons de bons sujets, etc., etc.* » L'interview devenait presque émouvante tellement notre « general manager » de la Rank Organisation était convaincu de son bon droit, considérait que pour faire du cinéma il suffit d'appliquer le principe que deux et deux font quatre. Pierre Kast n'aurait jamais rêvé pareille illustration de ses paradigmes marxisants sur l'aliénation du cinéma dans la société contemporaine. Il m'a été donné de trouver ainsi symbolisé en une seule personnalié, taillée dans ce roc dont on fit autrefois les grands capitaines de la « Grande » Bretagne, le drame de tout un cinéma national. Une lucidité démoniaque à aligner des chiffres, des bilans, l'incapacité absolue à concevoir le cinéma en termes modestement, simplement humains, pour ne pas dire artistiques. « *Désormais,* m'expliqua M. Davis en guise de conclusion, *les revenus de l'étranger entrent pour une part majeure dans l'équilibre de nos finances. Nous comptons poursuivre au maximum cet effort d'expansion. En contrepartie, nous allons tenter de projeter dans nos circuits des films continentaux, français et italiens, en version doublée. Parmi les premiers,* Paris-Palace Hôtel. » Depuis cette rencontre, la situation de l'organisation Rank a constamment empiré et pour ce qui nous concerne, la qualité du film anglais a suivi la même courbe.

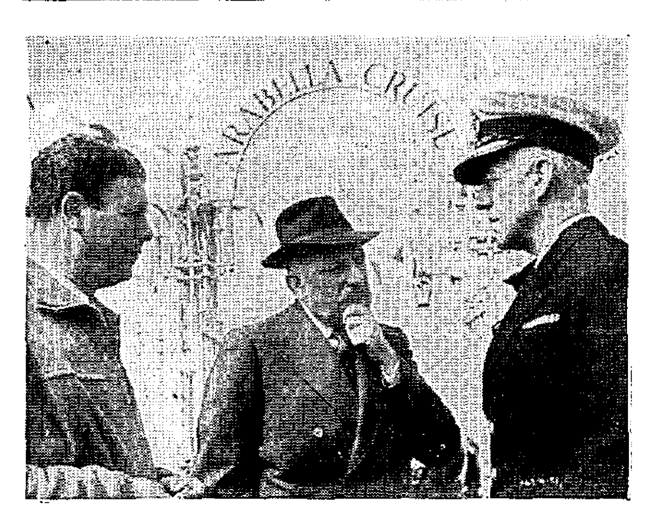
MICHAEL BALCON ET SON EQUIPE

A la même époque, je pus rencontrer Sir Michael Balcon, le producteur des premiers Hitchcock, le créateur de la comédie d'Ealing. A l'entrée du studio, je vois en grosses lettres l'inscription M.G.M. Avec ses fonds gelés en Grande-Bretagne, Metro a décidé de tourner sur place des films américains et a conclu en même temps un accord au terme duquel Michael Balcon produira des films anglais qui seront distribués hors d'Angleterre par la toute puissante firme au lion rugissant. Homme affable, souriant, mais nerveux, instable Michael Balcon ne fait pas mystère de ses origines plébéiennes, il vient d'un quartier populaire de Birmingham. Il m'évoque les temps glorieux de l'immédiat après-guerre où la comédie anglaise s'imposait à l'étranger. « *Nous formions une équipe étroitement soudée,*

nous travaillions en copains, nous discutions du travail en cours à toute occasion, à la cantine, hors des studios, chacun apportait ses idées. Je n'ai toujours travaillé qu'avec des équipes limitées, choisies une fois pour toutes. » Depuis cette époque, Michael Balcon a émigré des studios d'Ealing, livrés à la télévision, à ceux d'Elstree. Il s'efforce de garder cet esprit d'équipe, mais pousse à l'extrême sa tendance à tout vouloir superviser. Des scénarios sont remaniés cinq, six, sept fois, comme celui du film *Dunkerque*, présenté au dernier Festival de Bruxelles. Me frappe chez Michael Balcon, l'ignorance totale du rôle primordial du metteur en scène dans la réalisation d'un film. Le metteur en scène n'est qu'un rouage parmi d'autres, on conçoit difficilement de lui accorder la moindre autonomie. Par ailleurs ce qui fit l'originalité de la comédie Ealing ne suffit plus aujourd'hui à perpétuer un genre tombé en désuétude par l'absence de véritables personnalités derrière la caméra. T.E.B. Clarke le scénariste de *Passeport pour Pimlico*, de *l'Or en barres*, peut toujours écrire des histoires drôles, étonnamment astucieuses. Mais à force de ressasser les mêmes clichés, de chercher l'originalité pour l'originalité, la pointe s'émousse. Le mal rappelle celui de notre propre cinéma; ici, comme là, faire un film, c'est avoir des idées « formidables », toujours sur le papier, c'est la peur du risque, la complaisance à l'égard du public supposé sans imagination. Au plus fort, ça donne Aurenche et Bost, ou T.E.B. Clarke. Avec plus de bonne volonté, de meilleures intentions nous retombons avec Michael Balcon dans l'ornière Rank-Davis : comment faire des films dont on est absolument sûr du résultat avant même le premier jour du tournage. Et Balcon ne conçoit pas un seul instant la possibilité de tourner des films à budget de moins de 150, 200 millions, avec une ou deux vedettes. Par l'entremise de Kenneth Tynan, conseiller littéraire au *script deparment*, plus connu comme critique dramatique de THE OBSERVER, Michael







En haut : June Laverick, Arthur Rank et Belinda Lee. — *Au centre :* Jill Ireland, John Davis et Susan Beaumont. — *En bas :* Dennis van Thal, Michael Balcon et Alec Guinness.

Balcon avait un moment accepté de donner sa chance à Lindsay Anderson, le promoteur du FREE CINEMA sur lequel nous allons revenir, pour tourner un film d'après le roman « Casualty » de Robert Standish. Après un travail préliminaire d'Anderson, le projet a tourné court, Anderson se refusait à introduire dans son intrigue, censée se dérouler dans un grand hôpital populaire londonien, l'anecdote amoureuse indispensable aux spectatrices sensibles, il prétendait s'en tenir aux grandes lignes de l'original, le drame de conscience d'un médecin face à son activité professionnelle et les répercussions de cette activité sur sa vie privée. Ni Lindsay Anderson, ni Michael Balcon ne pouvaient faire de compromis sur ce qui était pour chacun d'eux l'essentiel. On peut critiquer l'attitude extrême d'Anderson, on n'en juge pas moins une fois de plus la peur de tout risque qui caractérise aujourd'hui le cinéma anglais même chez ses représentants les plus estimables.

CEUX DU CINEMA LIBRE

Le cinéma anglais, comme je le disais au début de ces lignes, excelle à s'approprier le pire des autres cinémas, sans rien leur emprunter de leurs qualités, le dynamisme américain, l'individualisme français. Il est doublement victime de la rigide structuration de l'industrie, qui permet au trust Rank de contrôler à la fois production, distribution, exploitation, plus les laboratoires où sont développés les films. Le cinéma étant en outre plus que n'importe quel autre mode d'expression sensibilisé à l'atmosphère ambiante, il ne peut que refléter la corruption généralisée de la grande presse, l'hypocrisie bien-pensante des classes dirigeantes, le réformisme benoît du socialisme anglais. Aucun intellectuel, ne le prend au sérieux, seule une avant-garde très limitée ose le défendre comme art original, avant-garde centrée essentiellement autour de l'ancien noyau de SEQUENCE. En tenant compte des différences de milieu et de génération, SEQUENCE a joué dans le cinéma anglais un rôle assez proche de celui tenu chez nous aujourd'hui par LES CAHIERS DU CINÉMA. Avec pourtant des différences majeures. Résumons l'apport de SEQUENCE sous la direcion de Gavin Lambert et Lindsay Anderson : accent mis sur l'importance du metteur en scène, découverte du premier Nicholas Ray alors inconnu dans le monde entier, réestimation de Max Ophüls avant même que, en France, on s'occupe de lui, études exhaustives sur Jean Cocteau et sur John Ford, surtout attaques incessantes contre le cinéma anglais. SEQUENCE, à l'opposé des CAHIERS, manifestait dans une certaine mesure des préoccupations sociales, mais sans donner dans le sectarisme de POSITIF. Dans les meilleurs cas, et je pense beaucoup à la contribution de Lindsay Anderson, SÉQUENCE affirmait la prééminence d'une critique certes nullement infaillible, très pragmatiste comme toujours chez des Anglo-Saxons, mais profondément consciente de l'apport original du cinéma en tant qu'art, ennemie des grandes phrases, et des sophismes, curieuse de tout et jamais dogmatique. SÉQUENCE, malgré sa diffusion limitée, eut une influence considérable dans le monde de langue anglaise : Satyajit Ray y collabora occasionnellement (interview de Renoir à Calcutta lors de la préparation du *Fleuve*), d'autres créateurs, à Ceylan, au Canada, y puisèrent les éléments d'un credo artistique.

SÉQUENCE mourait de sa belle mort en 1951, à court d'argent, mais ses fondateurs poursuivaient ailleurs leur effort. Gavin Lambert, avant de partir pour les U.S.A. travailler avec Nicholas Ray, transformait l'ancien et illisible SIGHT AND SOUND, organe du British Film Institute, en un cousin germain, un peu plus collet monté, moins impertinent, et aujourd'hui trop sage, de SÉQUENCE. Lindsay Anderson, se refusant à quitter l'Angleterre, lançait le mouvement de FREE CINEMA et cristallisait sa conception d'un cinéma anglais social fidèle aux traditions nationales. Etiquette commode, comme les *angry young men*, quoique mieux appropriée, FREE CINEMA ne comprend à ce jour que trois ou quatre films, courts ou moyens métrages, que n'unit aucune doctrine précise, que rapproche l'état d'esprit dans lequel ils furent conçus. Lindsay Anderson défendait un cinéma « libre » complètement en dehors du cadre de l'industrie, sans pour autant ressortir à l'amateurisme. Avant tout témoignage sur l'Angleterre contemporaine, toujours travestie à l'écran, avec ces figures familières, son monde de tous les jours, à jamais exilé des films de M. Rank. Par force ce cinéma comporte une forte part de témoignage social, intégré pourtant à une vision originale, poétique du monde. Présenter de vrais jeunes Anglais en

quête de désœuvrement comme dans *Nice Time*, de simples ouvriers appliqués à leur tâche quotidienne comme dans *Every Day Except Christmas*, constitue pour l'Angleterre un acte doublement protestataire : d'abord il s'agit d'un acte de création personnel, ensuite on rejette ce paternalisme de mise dans les grands films.

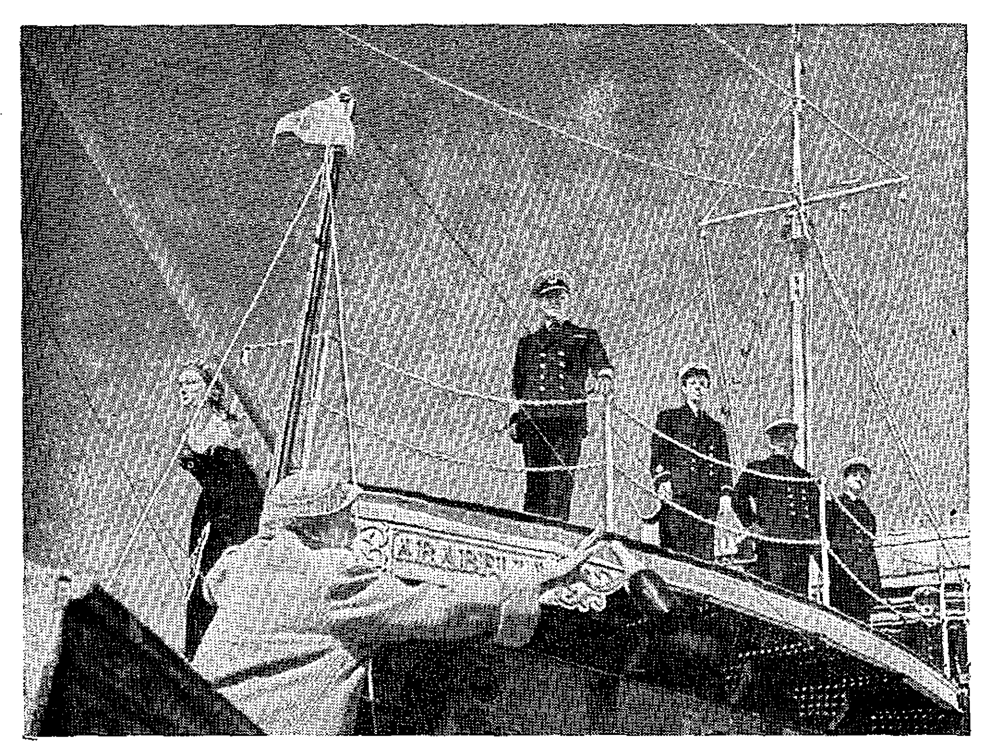
Techniquement *Every Day Except Christmas* constitue à mon gré un exemple admirable de montage; montage conçu plutôt selon les lignes traditionnelles, dans la postérité de Poudovkine, Ivens, Dovjenko. Peu importe la technique quand l'attitude morale est noble, généreuse, *dedicated*. Lindsay Anderson raconte vingt-quatre heures de la vie du marché de Covent-Garden, de son petit peuple, montre les jeunes *lads* qui chargent et déchargent, les vieilles marchandes qui viennent au petit matin collecter à bas prix les fleurs qu'elles iront revendre dans les quartiers chics, les camionneurs qui se réunissent exubérants au milieu de la nuit dans un café voisin, cependant qu'une étrange faune taciturne s'attarde devant une tasse de thé et un sandwich. On peut faire une seule critique véritable à l'auteur, de sentimentaliser à outrance le peuple, de voir toute la noblesse du monde dans ces magnifiques visages de prolétaires anglais. Quand on sent l'amour qui passe dans ces images pour l'homme et son travail quotidien, quand on sait le mensonge généralisé que constitue le cinéma anglais dans son ensemble, *Every Day Except Christmas* prend figure de manifeste, de témoignage pour un autre monde, plus honnête, non philistin. Il y a un an Venise accordait le Grand Prix de son Festival du court-métrage à ce film : pour une fois les Italiens couronnaient une œuvre significative de notre temps.

Les perspectives du cinéma anglais sont aujourd'hui affligeantes, un nouveau Marx ne serait pas de trop pour dénoncer la manière dont un capitalisme totalement destructeur a paralysé la libre expression cinématographique de cette nation bénie des dieux, nous assurait Shakespeare : « *This blessed plot, this earth, thie realm, this England.* » Assez curieusement, des étrangers comme Jean Renoir ou Luis Bunuel, Charles Chaplin lui-même encore américain, nous ont livré les plus authentiques films anglais, imprégnés des meilleures valeurs d'un univers à nul autre comparable : *Le Fleuve, Robinson Crusoé, Limelight*. Pour ceux qui se refusent à déserter, vouloir faire du cinéma digne de ce nom Outre-Manche équivaut à lutter contre l'impossible. Ici les belles phrases, les sophismes clinquants, ne suffisent plus : « *Lutter,* écrit Lindsay Anderson dans « Declaration » *cela signifie prendre parti, cela signifie croire ce que l'on dit et dire ce que l'on croit. Cela signifie aussi que vous serez traité de sentimental, d'irresponsable, de prétentieux, d'extrémiste, de vieille barbe, par ceux-là mêmes qui égalent maturité à scepticisme, art à amusement, responsabilité à excès romantique.* La remarque, je crois, ne vaut pas seulement pour nos voisins anglais.

Louis MARCORELLES.



Every Day Except Christmas, de Lidsay Anderson.



Sous pavillon d'Ealing, la comédie anglaise part, une fois de plus, pour une croisière sans aventures : *Barnacle Bill*, de Charles Frend.

L'IMPOSSIBLE CINÉMA ANGLAIS

par Alain Tanner

Il existe en France un tenace préjugé contre le cinéma anglais. Qu'il soit justifié, personne n'en conviendra autant que moi qui ai vu ces dernières années plus de films anglais que tous les collaborateurs des CAHIERS n'en verront pendant leur vie. Cette attitude, toutefois, on devine qu'elle déborde le cinéma, et c'est la Grande-Bretagne dans son ensemble qu'on accable du même coup d'un mépris souverain. Je voudrais m'attacher à dissiper l'écran de brouillard qui nous cache la vérité : car il existe tout de même des Anglais qui aiment le cinéma et méritent mieux que les pâles témoignages cinématographiques présentés en leur nom. Je voudrais montrer l'immense fardeau de contraintes matérielles et morales dont les cinéastes d'Outre-Manche sont aujourd'hui accablés.

Il faut d'abord toujours garder en mémoire que tous les problèmes — et leurs solutions — se posent en des termes radicalement différents, lorsqu'on traverse la Manche. Un libéral anglais ne ressemble en rien à un libéral français, un conservateur ou un militant de gauche n'ont que peu de points communs dans chaque nation, un beau film anglais ne ressemblerait probablement en rien à du Bresson, du Tati ou du Renoir. La citation suivante définit assez bien le climat dans lequel doit œuvrer actuellement un metteur en

scène au pays de Shakespeare et, dans sa candeur terrifiante, résume assez bien les idées des responsables de l'industrie (il s'agit d'un directeur de salle londonien) : « *Les Anglais ne veulent pas de stars, ils veulent des types cinématographiques. Ils veulent, en regardant l'écran, voir des personnes réelles qui font des choses réelles. Quand ils veulent des petits films légers, vous comprenez, des belles blondes et tout le reste, ils vont voir un film américain. S'ils veulent des histoires de bordel, ils vont voir des films français ou italiens. Mais s'ils veulent une histoire vraie et honnête, ils cherchent un film anglais. Nos acteurs sont les meilleurs du monde. Je le sais, je les ai presque tous connus. Ce sont des types solides, propres, en lesquels on peut avoir confiance. Prenons par exemple Jack Hawkins...* »

Ces phrases résument assez bien l'opinion que le bourgeois anglais se fait de lui-même, des autres, et du cinéma. On y reconnaît cette assurance typiquement britannique d'être les meilleurs, un certain mépris envers ce ce qui vient de l'étranger. Pas question ici, bien sûr, d'un quelconque jugement d'ordre artistique. Le philistinisme britannique, qui a des racines profondes, même dans les milieux cultivés, prend des proportions telles chez les gens de cinéma que prononcer le mot « art » devant un producteur de cinéma équivaut à faire une plaisanterie obscène. Entre artistes et industriels, le dialogue est presque impossible car les mots eux-mêmes prennent des sens différents des deux côtés de la barrière. Comparée à sa sœur anglaise, la presse corporative française devient un modèle de haute intellectualité, on peut même y parler d'un Bresson en connaissance de cause. En Grande-Bretagne, pas d'équivoque, « business is business » et l'on se garde comme de la peste des « long-haired » (nom méprisant dont on a baptisé les intellectuels). L'Anglais qui, selon Georges Orwell, remercie publiquement Dieu de ne pas être un intellectuel, n'est pas une figure de rhétorique. On verra le DAILY MAIL se féliciter de ce que le peuple anglais a eu, comme il dit, le bon sens de repousser « la culture » qui tentait de s'immiscer sur les ondes de la Télévision commerciale. Un autre jour, après le succès des pièces de John Osborne, le même journal publie un éditorial de première page pour déclarer que le théâtre ne doit pas être autre chose qu'une façon de digérer après un bon repas, qu'un théâtre qui se fait le véhicule d'idées conduit à toutes les aventures, au bout desquelles on voit se profiler l'ombre de Staline et des régimes totalitaires. C'est le critique du KINE WEEKLEY, corporatif anglais, qui, répondant aux attaques formulées dans la presse contre le bas niveau des productions présentées à la Reine lors du gala annuel dit « Royal Command Performance », émet le vœu sincère de « ne jamais voir le jour où certains de ces chefs-d'œuvre cinématographiques seront présentés à Sa Majesté ». Que l'on ne veuille pas tourner de chefs-d'œuvre, puisque la reine risquerait de se sentir offensée, passe encore. Mais on ne peut produire 120 films par an qui auraient uniquement pour héros « les idiots de *Reach for the Sky* (Royal Air Force) ou de *Battle of the River Plate* (Royal Navy) », comme dit John Osborne.

Tous les films américains sortent en Angleterre — ils occupent 70 % du temps total de projection — et malgré l'isolement traditionnnel on voit de plus en plus de films continentaux. La culture américaine, souvent dans ce qu'elle a de pire, exerce une assez forte attraction, particulièrement sur la jeunesse. Economiquement (studios, production, distribution, exploitation), les intérêts anglais et américains sont largement entremêlés. Aujourd'hui que la conquête des marchés étrangers est devenue vitale pour l'industrie, ses dirigeants se voient contraints de renoncer, en partie, aux clichés habituels, aux petites comédies bourgeoises d'une basse complaisance envers les tares nationales, aux pages de gloire sur pellicule (du temps que la Grande-Bretagne était « grande »). Le public anglais lui-même a pris goût à la violence des films américains, et B.B. emplit les salles à Londres comme à Paris. Dans cette quête impérieuse de renouvellement, l'industrie du film britannique revèle une de ses caractéristiques les plus tragiques, son *impuissance,* avec pour corollaire, ou pour cause, son amateurisme au plus mauvais sens du terme.

Tout d'abord impuissance à imiter. Complètement figée dans son attitude réactionnaire, qu'illustre dans n'importe quel domaine l'extraordinaire cloisonnement des classes prévalant en Angleterre, aveugle à sa propre vie nationale et contemporaine, l'industrie anglaise, en dehors de quelques sujets traditionnels, ne peut que chercher à imiter d'autres

cinémas, et avant tout le cinéma américain. Mais on n'imite pas le talent ou les sources profondes d'inspiration, on peut seulement copier les recettes, les « gimmicks », les séries « horror », « juvenile deliquency » ou « rock'n'roll ». Les résultats sont le plus souvent pathétiques, et les copies toujours en retard par rapport aux originaux. On voit ainsi le scénariste Ted Willis s'essayer à la « tranche de vie » style Paddy Chayefsky, et cela donne au mieux *Woman in a Dressing Gown* du prétentieux J. Lee Thompson. Le même réalisateur a tourné récemment un navet intitulé *Ice Cold in Alex*, qui prend pour modèle *Le Salaire de la peur*. On est en effet hanté par les lauriers du film de Clouzot qui connut là-bas un tel succès qu'il fut le premier film en langue étrangère à être projeté dans les grands circuits, c'est-à-dire en dehors des salles spécialisées du West End de Londres. Six ans ont donc été nécessaires pour exploiter le filon, tout en prenant néanmoins pour couverture le thème de l'éternel héroïsme militaire. Les gens à col dur de Wardour Street (la rue voisine de Piccadilly où sont concentrées toutes les maisons de production et de distribution) devraient se rendre compte qu'ils n'ont ni le talent ni le sens *showmanship* ni les moyens financiers de leurs confrères d'Hollywood, pas plus que la méchanceté de Clouzot.

Cet essoufflement total d'inspiration, ce divorce entre les intentions et les possibilités réelles, vont de pair avec l'archaïsme des structures mêmes de l'industrie, trop rigide, mal adaptée, paralysée par un système de production et de censure qui interdit toute entreprise un peu aventureuse. L'influence d'Hollywood, modèle jamais renié, toujours copié pour les sujets et les genres, se retrouve également dans le système de production. Il y a des films A et des films B. Les films B sortent rarement du pays, et pour cause: il faut les voir pour y croire. Ils sont tous conçus sur le même modèle : petits budgets, tournage rapide, gamme de sujets très limitée, deux ou trois (la grosse majorité se compose de thrillers). Les réalisateurs sont là pour veiller à ce que le tournage soit bouclé dans les délais prévus par le budget. Les producteurs de ces « quota quickies » (films courts exigés par le quota de présence britannique imposé par le gouvernement sur les écrans) sont en général de petits marchands qui ont choisi de travailler dans la starlette plutôt que dans le commerce des saucisses. Ces films de 60 ou 70 minutes, projetés avant le grand film pour mieux écouler les esquimaux, — dans les salles anglaises des ouvreuses, le plus souvent tout de blanc vêtues comme des infirmières, circulent en cours de projection avec une petite boîte lumineuse chargée de friandises ; à une époque Rank n'hésitait pas à avouer que seul ce commerce lui permettait d'équilibrer les finances de ses cinémas ! — ces films donc n'intéressent personne, mais on continue à les tourner à cause du quota.

De là on saute tout de suite au film A, des 20 à 40 millions des films-saucisses B à 100, 200 millions ou plus. Entre les deux il n'y a rien. Un producteur indépendant désireux de tourner un film sortant des sentiers battus et d'un budget ne dépassant pas 50 millions, n'a aucune chance de voir se réaliser son projet. Les directeurs des grands circuits de distribution, sans lesquels aucun projet n'est viable, opposeront leur veto ; le film A doit coûter cher. On exige des « productions values » qui démontrent la qualité et le sérieux de ce produit commercial. Début 1957 les trois principaux circuits, Odéon, Gaumont-British (tous deux entre les mains du trust Rank), et ABC, possédaient 861 salles en activité, soit 20 % des cinémas du pays, avec un tiers de la capacité totale en fauteuils. Les salles des trois grands étant en général les plus modernes et situées dans les centres les plus importants, leur rendement a une répercussion décisive sur l'ensemble de la production britannique. Sans leur « visa » tacite, une promesse de distribution de leur part, un film de quelque importance n'a pratiquement aucune chance commerciale. Les circuits secondaires commme Granada (56 salles), Essoldo (183 salles), suivent une politique similaire. En outre dans le cas de Rank et ABC, on devra presque certainement tourner dans les vastes studios dont ils sont propriétaires. De fil en aiguille, tout risque est éliminé, toute tentative de faire œuvre originale est étouffée dans l'œuf. Bien sûr je schématise quelque peu, mais on ne sort pas du cercle vicieux : tous ceux qui ont produit des films sans s'assurer d'une distribution en circuit savent ce qu'il leur en a coûté. Exemple, *No Resting Place* de Paul Rotha, *Chance of a Lifetime* de Bernard Miles. Les acteurs eux-mêmes sont prisonniers du rigoureux carcan imposé par les monopoles Rank et ABC, surtout Rank, défenseur de « la tradition de la qualité ». S'ils sont sous contrat, ils se verront éternel-



Le best-seller du National Film Theatre : Will Hay (au centre), dans *Oh! Mr. Porter,* réalisé par le Français Marcel Varnel au début du parlant.

lement confinés dans leurs types de soldats-héros, papas, policiers de Scotland Yard, bonnes épouses, gangsters ou rigolos. Comme de bons fonctionnaires. Un réalisateur qui accepte l'internement dans la forteresse Rank aura également son compte. Mais le tableau ne serait pas complet sans un coup d'œil sur les activités de la censure.

⁂

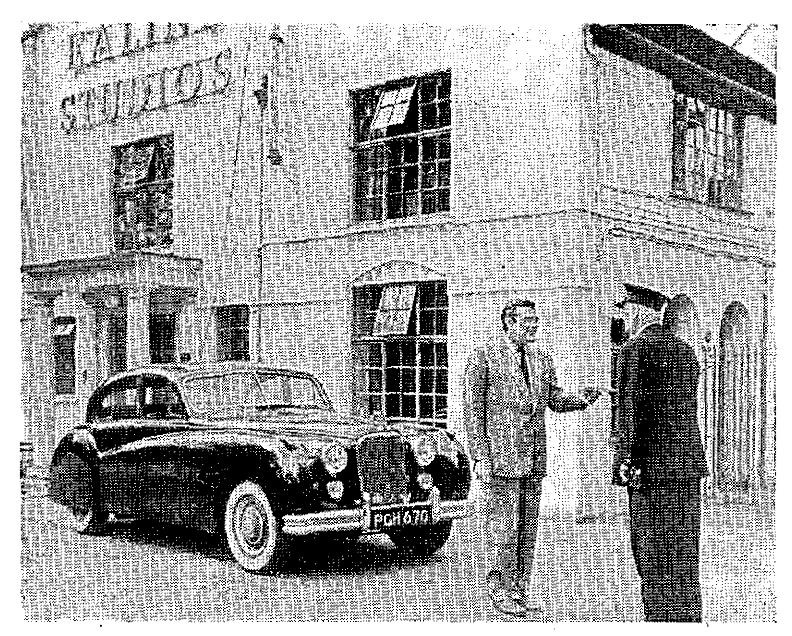
En Angleterre la censure n'est pas une affaire d'Etat, mais une institution privée, créée par l'industrie elle-même. Ce système s'apparente donc davantage au code de production en vigueur aux Etats-Unis qu'au système français. Toutefois cette censure prend un caractère beaucoup plus officiel en Grande-Bretagne qu'aux U.S.A., ses décisions étant reconnues par toutes les autorités locales, par souci d'unification et de simplification. Les autorités restent malgré tout parfaitement libres de se substituer à la censure si elles se trouvent en désaccord avec l'une de ses décisions, ou si un distributeur en fait la demande.

Le système de censure adopté est le suivant : chaque film après visionnement reçoit un certificat qui porte soit la lettre U (Universel, pour tous), soit la lettre A (plus particulièrement destiné aux adultes), soit la lettre X (interdit aux moins de seize ans). L'appréciation et la classification des films ne sont pas sanctionnées comme aux U.S.A. par des règles écrites, mais, ainsi que l'explique le censeur lui-même, « chaque film est jugé sur ses propres mérites et le facteur déterminant réside en fin de compte dans les intentions du metteur en scène ». Ce qui supposerait une certaine culture cinématographique dont on peut douter en lisant la suite de la déclaration, où notre censeur prétend « n'agir qu'au nom du public, ne couper dans les films que les scènes que (son) bon sens (lui) dicte » (toujours ce fameux « bon sens » !). Et bien sûr il se défend d'être *Highbrow* — un intellectuel — il ne coupe que ce que « le spectateur moyen préfèrerait ne pas voir », ce

qui « lui évite de quitter la salle si son sens moral était choqué, et ainsi de gâcher sa soirée ». Malgré une apparente liberté de jugement, l'absence de règles strictes, il est facile de relever les constantes de la censure : la première de toutes, c'est le conformisme moral le plus plat, à base de tradition puritaine, la même tradition qui interdit par exemple de présenter au théâtre « Fin de partie » de Samuel Beckett pour cause de blasphème. Ensuite, le sujet des films, le contenu des images, le comportement des personnages, tout cela fait l'objet d'une classification qui, si elle n'apparaît dans aucun document, n'en existe pas moins. Ici encore pas de surprise : la guerre, les gangsters, les westerns, pour tout le monde. Frankenstein, les thèmes sociaux, tout ce qui de près ou de loin concerne le sexe, pour les grands.

A part quelques films d'épouvante, tous les films anglais et une grande partie des films américains sont U ou A. Les films X américains sont par exemple *No down Payment* (*Les Sensuels*), *Bachelor Party* (*La Nuit des maris*), *On the Bowery*, alors que des bandes comme *Attaque*, *Baby face Nelson*, obtiennent un certificat A. Selon le censeur, les films A ne conviennent qu'à une partie des jeunes de moins de seize ans, pas à tous, la décision étant laissée aux parents. Les gosses accompagnés d'un adulte ont droit d'entrée. Pour ce faire, il leur suffit au guichet du cinéma de se faire prendre en charge par le premier client de plus de seize ans rencontré. Le certificat A n'est en fin de compte qu'un truc commercial, une pétition de principe, il ne repose sur aucune base morale solide. Quant au certificat X, il constitue un sérieux handicap pour l'exploitant. Aussi les films X passent-ils rarement dans les circuits. La majorité des salles projetant deux grands films, un film X crée des complications supplémentaires pour l'exploitant vis-à-vis des distributeurs. Le certificat X a été introduit en 1951 pour remplacer l'ancien certificat H (destiné aux seuls films d'horreur). De la sorte des films adultes non horrifiques, en grande majorité français et italiens, ont pu être projetés sur les écrans britanniques. Sans l'institution du certificat X, *La Ronde*, *Nous sommes tous des assassins*, *Gervaise*, *Celui qui doit mourir*, n'auraient jamais été présentés au public anglais, vu qu'ils dépassaient le cadre du « divertissement de famille ».

Devant l'incertitude de la carrière commerciale d'un film X, à moins qu'il ne puisse ouvertement être exploité comme tel (ex. : le film le plus seXy de l'année), le distributeur préfèrera alors que le film soit coupé et classé dans la catégorie A. Ou bien il demandera à la censure de couper son film, ou bien, cas fréquent, il prendra les devants et se chargera lui-même du travail, avec le discernement que l'on devine. La censure coupe dans plus de la moitié des films visionnés chaque année (274 films coupés sur 521 en 1956, 313 en 1955), le distributeur coupe, outre les raisons précitées, pour permettre de composer des doubles programmes d'une longueur normale (environ trois heures). La censure est particulièrement impitoyable à l'égard des scènes de violence, qu'elle soit simple brutalité ou qu'elle serve des films dramatiques. La nudité féminine est bannie des écrans (au théâtre les Eves anglaises ont droit de montrer leurs charmes à condition de rester rigoureusement immobiles). L'argot n'y a pas droit de cité, les cinq lettres, quatre en anglais, n'ont jamais été entendues dans un cinéma. L'importance accordée aux belles manières est telle que toute parole un peu rude est éliminée des films. Il y avait plus de trente coupures dans les dialogues du film *M* de Joseph Losey, et même les soldats, et Dieu sait s'il y en a, des films anglais tiennent entre eux des propos de vieilles demoiselles de bonne famille. Les courses de taureaux sont toujours réduites à leur plus simple expression, la bataille des chevaux dans *Crin Blanc* fut largement coupée. Pis encore, des films estimables se voient amputer de scènes jugées contraires au « bon goût ». Par exemple, le mariage de Lonesome dans *Un Homme dans la foule*, la séance de cinéma cochon de *Bachelor Party*, la scène où Tony Curtis explique à son amie pourquoi elle est une putain dans *The Sweet Smell of Success* (*Le Grand Chantage*). On supprimera, même dans des films X, des bouts de dialogue jugés déplacés, comme dans *Senso*, toutes les scènes érotiques de *Et Dieu créa la femme*, un quart d'heure de *Razzia sur la schnouff*, vingt-cinq minutes des *Héros sont fatigués*. La censure n'ayant pas d'existence légale, il est possible de la contourner en s'adressant directement aux County Councils, qui se montrent généralement plus larges d'esprit et accordent des autorisations individuelles pour chaque ville. Le London County Council



Acteur de service : Jack Hawkins arrive aux anciens studios d'Ealing.

est réputé pour sa largeur de vues. Mais ces cas sont rares et isolés ; un distributeur ne peut miser que très rarement sur de telles exceptions. *L'Equipée sauvage, Trois Femmes* d'André Michel, n'ont pu sortir que dans ces conditions.

La censure exerce également sa vigilance à l'autre bout du commerce cinématographique, la production. Son étroitesse de vues est légendaire. Un cas resté fameux est celui de l'adaptation d'un roman « Spare the Rod » qui traite des difficultés d'un instituteur dans un quartier populaire d'une ville industrielle. Après une interminable polémique, le producteur dut abandonner son projet, le sujet ayant été classé X, ce qui signifiait pour le film l'impossibilité d'obtenir une large diffusion dans les circuits, et conséquemment le financement requis. Il s'ensuit que tout film X autre que d'épouvante ou sexy n'a aucune chance d'être tourné. Certains sujets même sont tabous, comme celui des *Teddy Boys*, refusé parce qu'il ne se terminait pas par une condamnation sans appel de ces « rebelles sans cause » (c'était avant les incidents raciaux de Notting Hill). Il faut noter que les protagonistes de l'un et l'autre films appartenaient à la classe la moins favorisée de la population, et le censeur jugea le comportement turbulent des gosses, dans « Spare the Rod » de très mauvais goût. Détail typique de l'attitude assez réactionnaire de l'industrie du film. A de tels exemples, on jugera le rôle capital tenu par la censure, création, rappelons-le, de l'industrie elle-même (dont elle n'est dans le fond que le « certificat de bonnes mœurs ») dans la paralysie actuelle du cinéma anglais.

⁂

On comprend mieux que dans une telle atmosphère, dans un milieu sous la coupe d'experts comptables, l'intelligentsia ait l'impression de suffoquer à supposer qu'elle ne fût pas systématiquement boycottée. Il n'y a plus aujourd'hui en Grande-Bretagne un seul producteur de talent. Ceux comme Michael Balcon, le créateur de la comédie Ealing si goûtée d'une partie du public français entre 1945 et 1950, qu'on peut créditer d'un minimum d'ambition, pour qui le cinéma est davantage qu'un simple business, sont aujour-

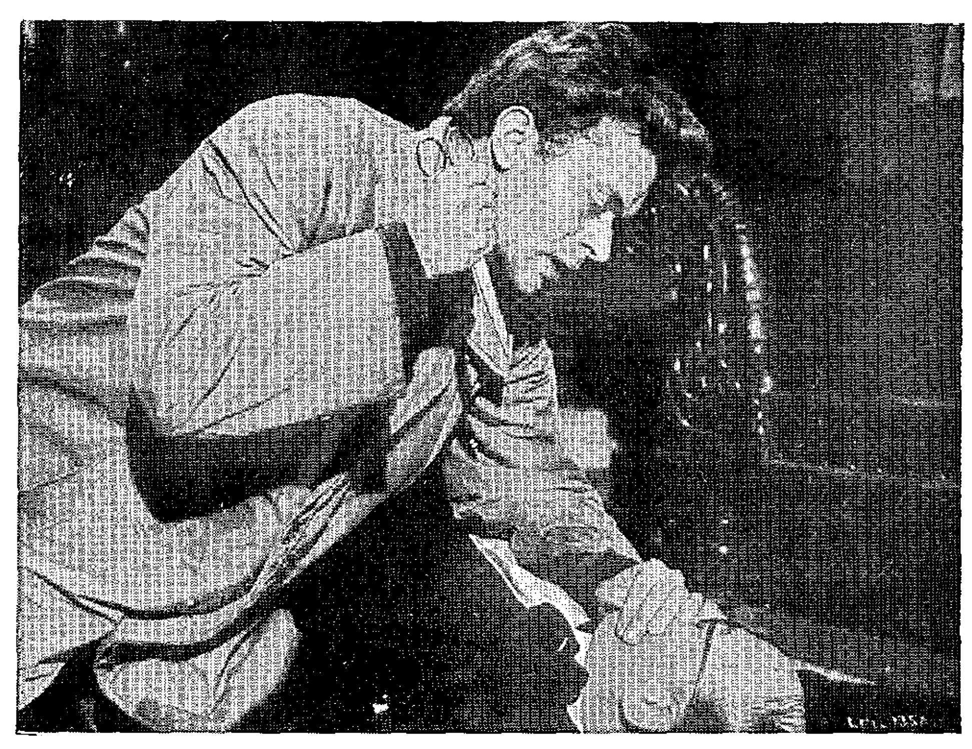
d'hui dépassés et gardent une conception du cinéma passablement périmée. Les meillleurs réalisateurs se taisent. Robert Hamer travaille de nouveau et semble le seul nom à présent digne de considération. Alexander Mackendrick a dû aller aux Etats-Unis pour y tourner son meilleur film. David Lean a fabriqué son *Pont de la Rivière Kwai* pour un producteur américain. Le dernier film de Carol Reed, *La Clef*, est invisible de bout en bout. Mieux vaut ne pas parler des autres.

Et voilà. J'aimerais bien vous dire que des jeunes gens débordant d'idées se pressent aux portes des studios, mais ce ne serait pas la vérité. La passion du cinéma, sauf quelques cas isolés, n'existe guère en Angleterre. Des épidémies du genre Bergman à Paris, avec tout ce que cela comporte d'excès, mais aussi de côtés positifs et stimulants, sont inconcevables là-bas. Le nouveau National Film Theatre (la Cinémathèque anglaise) devrait être l'endroit rêvé par tout cinéphile : salle moderne de plus de 500 places, équipée des derniers perfectionnements techniques, passant les meilleurs films du monde entier à raison de trois séances par jour. Il y verra certes les films, mais perdra toute illusion en s'asseyant dans la cafeteria, qui ressemble plutôt à l'antichambre d'une banque de la City. Relativement peu de jeunes, le plus gros succès va aux vieux René Clair et aux comédies anglaises de Will Hay, bref à des films inoffensifs, à des valeurs sûres consacrées depuis vingt ans par les ciné-clubs.

Depuis la disparition de SEQUENCE, le magazine créé à Oxford par Gavin Lambert et Lindsay Anderson en 1947, et à part SIGHT AND SOUND (cependant moins personnel), la critique n'existe pas en Angleterre. La critique des quotidiens appartient au domaine de la pataphysique, celle des hebdomadaires culturels n'est rien de plus qu'un divertissement de bon ton. Le cinéma n'a généralement pas droit de cité dans les mensuels littéraires. Les ciné-clubs eux-mêmes, s'ils contribuent dans une certaine mesure à diffuser « le bon cinéma », restent des rassemblements de gens assez peu aventureux qui hésitent à louer des films d'une durée supérieure à deux heures par crainte de déranger le confort de leurs membres.

Tableau peu encourageant, j'en conviens, dont j'ai peut-être eu tendance à accentuer les couleurs sombres. Mais le cinéma anglais se meurt, on ferme constamment des salles, on licencie du personnel dans les studios, on réduit le nombre des films produits. Les augures prévoient que le chiffre de fréquentation cinématographique annuel, actuellement inférieur à un milliard de spectateurs, descendra bientôt à 600 millions, c'est-à-dire pas tellement au-dessus du total français, juste un peu plus du tiers de l'année de pointe 1946. Sans secours de l'extérieur, l'industrie cinématographique est condamnée à une mort lente. Seuls les talents qui n'ont pas été abrutis par des années de travail à l'intérieur du système actuel pourront apporter quelques changements. Les producteurs, eux, se contentent d'attribuer les difficultés présentes à la concurrence de la télévision, au taux élevé des impôts. Ils ne voient pas autre chose, ils ne voient pas plus loin que le monde qu'ils mettent dans leurs films. Leur vision est la vision bourgeoise, traditionnelle, de l'ensemble du pays. Le cinéma, divertissement de masse, est fait par des gens qui méprisent le public et se défendent bravement de toute tentation artistique. Le cinéma anglais agonise parce qu'il a coupé ses racines, qu'il vivote dans le vase clos de Wardour Street et qu'il cherche désespérément à suivre Hollywood sans en avoir les moyens. Les gens qui sont aux commandes de l'industrie, les comptables et les Lords de la farine, ne peuvent le comprendre pour la bonne raison qu'ils ignorent complètement la vie contemporaine et la culture populaire de leur pays.

Cette attitude, née d'une conscience aiguë des barrières de classe à l'intérieur de la société anglaise, nous mène logiquement au fait suivant : ceux qui peuvent voir le problème sous un angle neuf, pour qui l'intelligence n'est pas un produit suspect (sans avoir pour autant partie liée avec ce qu'il est convenu d'appeler depuis les « *angry young men* »), l'*Establishment*, c'est-à-dire l'ensemble des autorités politiques, littéraires et religieuses qui font la nuit et le jour parmi toute une section prétendue pensante de la classe cultivée, ces gens-là ne se trouvent que dans les milieux de gauche. Dans le domaine économique également la décongestion nécessaire ne pourrait être obtenue qu'après une déci-



Paul Massie et Leslie French, dans un plan coupé de *Orders to Kill.*

sion au niveau gouvernemental qui ferait se relâcher l'emprise des monopoles. Seul un gouvernement Labour pourrait envisager pareille mesure. Une démocratisation s'impose à tous les niveaux. Dans tout autre pays ces termes pourraient à juste titre paraître dangereux, risquer d'amener par la porte de derrière les contraintes qu'on s'imagine avoir chassées par celle de devant. Mais le cinéma anglais crève de « libéralisme ». Là encore, il convient de ne pas oublier ce que le mot signifie des deux côtés de la Manche : en France, on en accepterait volontiers davantage, en Angleterre il est synonyme de neutralité, de *fair play*. Or l'art ne s'accommode pas de ces timidités, de cette volonté de plaire à tout le monde et de ne blesser personne. Si je pense que seuls un éclatement des structures actuelles et une ouverture vers des sujets contemporains et nationaux (pas ceux des comédies Ealing ou de la gloire militaire) pourraient ranimer le moribond, c'est parce que d'une part ces sujets existent et qu'ils sont merveilleux, et que d'autre part ceux qui les connaissent et peuvent les traiter existent aussi. De leur contact avec le cinéma pourra jaillir l'étincelle de vie tant désirée.

On assiste aujourd'hui à un renouveau généralisé dans les milieux culturels jeunes, en bonne partie sous l'impulsion des *angry young men* déjà mentionnés. Le Royal Court Theatre, où fut créée la pièce de John Osborne « Look Back in Anger » (« La Paix du dimanche »), probablement la première scène anglaise où l'on ose un peu égratigner la monarchie, a donné leur première chance à plusieurs jeunes auteurs, acteurs et metteurs en scène. Complètement en marge de l'industrie, le mouvement du *Free Cinema* lancé par Lindsay Anderson, a marqué une rupture totale avec le philistinisme de la production des grands studios, même si cet effort, par force, est resté à ce jour limité au seul court métrage. Un groupe de jeunes étudiants, frais émoulus d'Oxford, a renouvelé le journalisme politique et culturel avec la publication de la revue UNIVERSITY AND LEFT REVIEW qui tire aujour-

d'hui à plus de vingt mille exemplaires. Premiers signes d'espoir dans le cinéma commercial, le tournage de la pièce d'Osborne *Look Back in Anger* par Tony Richardson, celui du roman de John Braine *Room at the Top* par Jack Clayton. Lindsay Anderson va lui aussi réaliser son premier grand film, mais au Danemark.

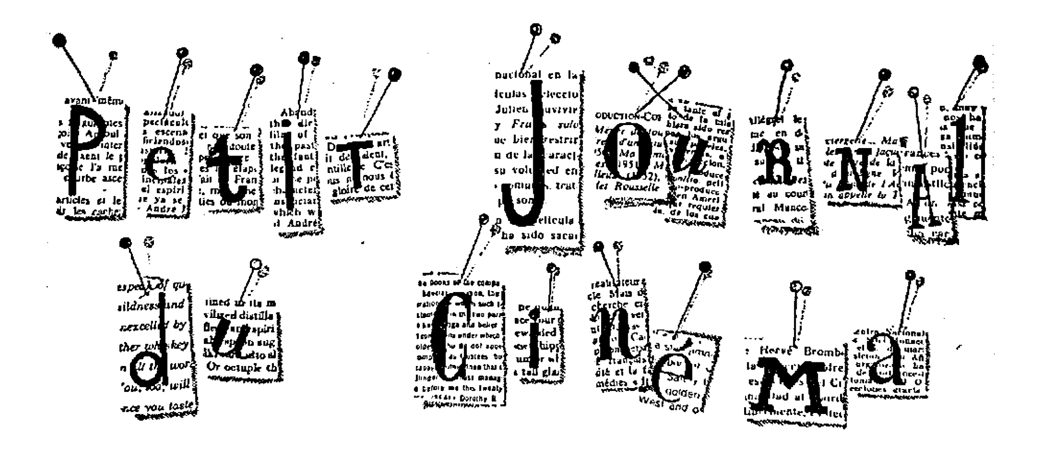
A l'étranger on se fait une image stéréotypée de la Grande-Bretagne grâce au cinéma ou à des âneries du genre *Major Thompson*. Par certains côtés elle est vraie, elle représente certes quelque chose. Mais la culture décadente et policée — si j'ose employer le mot culture — de la Society londonienne, ou celle, d'une tristesse infinie, des faubourgs gris dominés par les tours de brique des cinémas Rank, ce n'est pas tout. Je n'ai nullement la prétention de m'ériger en juge de toute une civilisation. Mais je sais qu'il existe autre chose, un monde de tendresse et de passion entrevu par exemple au théâtre dans l'admirable pièce de Sheila Delaney, « Taste of Honey » ou dans les romans de John Petty. Ces valeurs communes appartiennent à une tradition profonde et exclusivement populaire : impossible de n'être pas frappé par le jaillissement poétique, la verdeur du ton, le mépris des valeurs morales établies, l'humour (et encore une fois, pas celui des films) et la vivacité que recouvre d'ordinaire la carapace des clichés.

Dans presque tous les pays il existe un décalage entre la vie, la culture et le cinéma. Et en Angleterre, pour le moment, il faudrait plutôt dire un gouffre. Seule peut-être une crise économique réussira à ébranler les colonnes du temple, à insuffler un peu de vie dans un système amorphe, sclérosé. Alors peut-être pourra-t-on parler d'un cinéma anglais. Il sera assez éloigné par exemple des goûts aujourd'hui prévalant de ce côté-ci du channel et je n'imagine pas de Bresson ou de Bergman britanniques. Mais il aura en tout cas deux qualités qui font presque totalement défaut au cinéma français : la sensibilité et la générosité. Oui, décidément, j'aimerais beaucoup le cinéma anglais, si on ne l'avait pas étranglé.

Alain TANNER.



Le roman satirique de Kingsley Amis devient une « comédie anglaise » : *Lucky Jim.*



FESTIVAL DE BERGAME

Un groupe d'amis de l'Art avait eu le courage de fonder à Bergame, pendant l'époque mussolinienne, un grand prix de peinture indépendant de tous les contrôles officiels et qui révéla, pendant les quelques années où il fut attribué, un certain nombre de grands peintres italiens non-conformistes. Cette institution ne se justifiant plus aujourd'hui, où la peinture est heureusement devenue libre, la ville a eu l'idée d'organiser un Festival du Film sur l'Art, avec une attribution de prix importants en espèces (un prix de trois millions de lires et trois prix d'un million).

Pendant une semaine, une cinquantaine de films furent donc projetés. Leur sélection avait davantage tenu compte, il faut bien le dire, de la nécessité de réunir les réalisations des pays les plus divers, que de la qualité intrinsèque des œuvres. Aussi les films vraiment dignes de figurer dans un Festival n'y étaient pas très nombreux, surtout si l'on élimine ceux qui, ayant déjà été primés ailleurs, avaient été placés hors concours.

C'est pourquoi le jury (dont faisaient partie Zavattini et Ragghianti) n'eut guère de mal à distinguer ceux qui étaient relativement les meilleurs. Le premier prix fut accordé à *Sous le masque noir* de Paul Haesaerts, excellent film didactique en couleurs sur l'Art africain et particulièrement congolais, réalisé à partir des très riches collections du Musée du Congo à Bruxelles. Il n'y aurait aucun sens à le comparer aux *Statues meurent aussi* d'Alain Resnais, car son propos est absolument différent. C'est un film de l'anglais John Read *A sculptor's landscape* évocation fidèle et honnête de l'œuvre de Henri Moore, qui obtint le deuxième prix. Le jury tint à distinguer également un film belge de Charles Conrad et Charles Abel, *Lumière des ténèbres*, sorte de témoignage personnel discutable peut-être, mais complexe et vivant sur la Bourgogne du XVe siècle, qui avait été accueilli en séance par les ricanements du public. Le quatrième prix partagé ex aequo, mit sur le même plan *La Vie est un don*, évocation banale de l'œuvre de Modigliani par l'italien Nelo Risi, et le très original *Plastik 58*, film allemand de Herbert Seggelke consacré au sculpteur Bernhart Heiliger. — A. A.

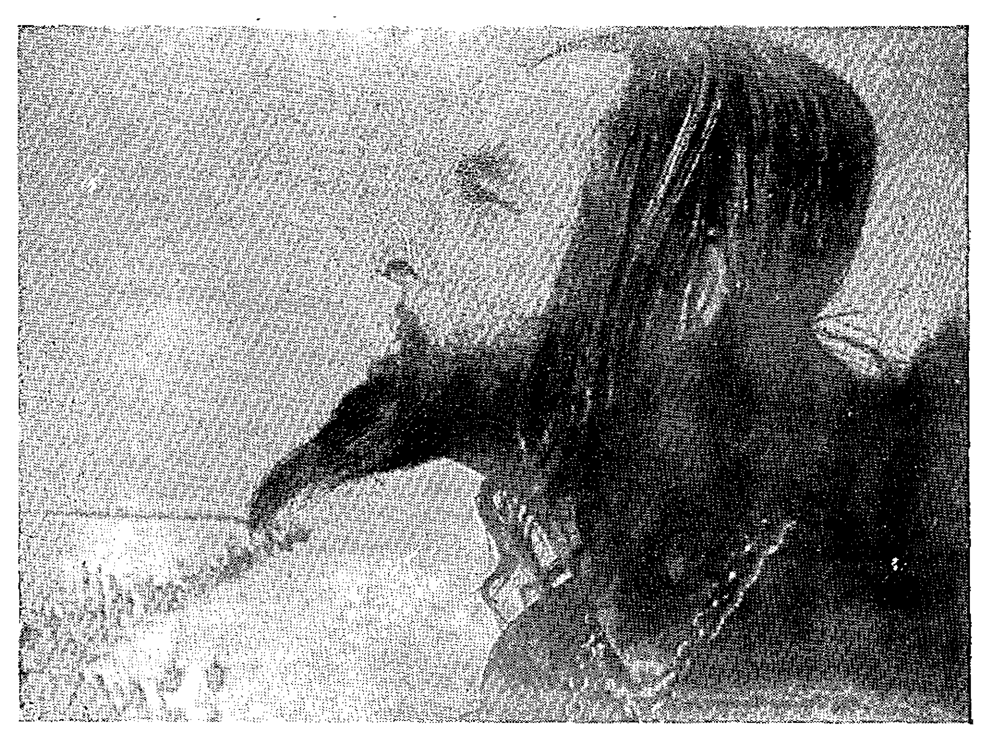
CINEMA NUOVO

Jusqu'à ces dernières années, l'Italie était la nation au monde qui comptait le plus de revues de cinéma. Dans *Cinema*, fondé en 1936, la forme bi-mensuelle, typiquement italienne, permettait aux exigences de la culture de s'harmoniser avec celles de l'information. Pendant la guerre et l'immédiat après-guerre *Cinema* ne cessa de poursuivre un combat efficace en faveur du réalisme cinématographique. En 1952 naquit un concurrent, bimensuel également, *Cinema Nuovo*, sur des positions plus à gauche.

Cinema disparut en 1956. Or voici que, dans son numéro de juin, *Cinema Nuovo* nous annonce que sa parution, de bimensuelle, passe à bimestrielle.

Dans un éditorial Guido Aristarco expose les motifs de cet inévitable renoncement et ses conclusions sont exactement les mêmes que nous avait inspirées l'expérience similaire de *Cinema*. A mon avis, comme à celui d'Aristarco, la crise des revues bimensuelles d'information cinématographique est provoquée par l'importance de plus en plus grande qu'ont prise en Italie, depuis la guerre, les revues d'actualité hebdomadaire. *Oggi*, *L'Europeo*, *Epoca*, *Tempo* consacrent chaque semaine cinq, dix, vingt pages au cinéma. Le grand public y trouve son compte et seuls quelques rares spécialistes restent fidèles aux revues de cinéma. Avec la transformation de *Cinema Nuovo*, qui adopta parfois des positions discutables, mais dont la polémique fut très fructueuse sur le plan de l'esthétique, l'histoire de la culture cinématographique en Italie a clos un important chapitre.

Désormais la seule revue « traditionnelle » de culture cinématographique est *Bianco e Nero*, paraissant tous les mois, et qui conserve dans les grandes lignes, avec quelques innovations, son esprit et son style « universitaires ». Autour d'elle se maintient un groupe de revues plus ou moins importantes et pa-



Ivan le Terrible, **première partie. Nous en étions restés là...**

raissant à intervalles plus ou moins espacés, de *Chronique du Cinéma et de la Télévision* à *Ferrania* (qui ne concerne pas seulement le cinéma mais surtout la photographie) *Schermi* (Ecrans) et *Filmcritica*. Chacune de ces revues (auxquelles s'ajoute maintenant *Cinema Nuovo* paraissant tous les deux mois) contribua à former, pour une part plus ou moins vivante ou originale, le panorama de la culture cinématographique italienne. — G.-C.C.

SIGNAL

Dans *Les Nouvelles de Moscou* du 14 septembre 1958 une information imprévue, auprès de laquelle pâlissent les perspectives du prochain semestre cinématographique. La deuxième partie d'*Ivan le Terrible* qu'Eisenstein, n'avait pas eu le temps (ou l'occasion) de terminer, en 1946, et qui était toujours inédite, est actuellement projetée sur les écrans soviétiques.

C'est ce cher vieil Alexandrov qui nous en informe, avec les précautions oratoires habituelles : « *Eisenstein abusait parfois des détails tragiques, y sacrifiant la logique des évènements. Il s'écartait des problèmes essentiels de l'époque pour s'enfermer dans le personnel, le familial, l'intime. Eisenstein, qui est célèbre comme auteur de scènes de masses, a trahi sa tradition dans la deuxième partie de « Ivan le Terrible » et a placé l'action dans le dédale des couloirs du palais. La deuxième partie ne présente ni paysages russes ni la vie patriarcale des Moscovites. L'action s'écarte de l'activité politique du Tsar Ivan. Le film est dépourvu de scènes de la vie du peuple.* »

Bien sur, ce ne sont pas des choses qui arriveraient à Alexandrov. Tout ceci nous l'avons déjà entendu : il ne reste plus qu'à voir le film.

« *Dix années se sont écoulées depuis la mort d'Eisenstein. Le temps a montré que, malgré les opinions parfois subjectives de l'auteur qui ne correspondaient pas aux conceptions des historiens, le film « Ivan le Terrible » présentait un grand intérêt par sa belle forme, l'originalité et l'esprit novateur de sa conception et de la mise en scène.* » Qui aurait pu prévoir.

Ce film vient également d'être présenté à Bruxelles, au cours de la confrontation des meilleurs films de tous les temps, organisée par la Cinémathèque de Belgique pour l'Exposition Internationale. Vous trouverez dans le prochain numéro des *Cahiers* un compte rendu de cette importante première. — A.M.

Ce petit journal a été rédigé par AMÉDÉE AYFRE, GIULIO-CESARE CASTELLO, JEAN-LUC GODARD et ANDRÉ MARTIN.

LA PHOTO DU MOIS

En dépit du flou de l'instantané ci-dessous, les intentions de Claude Chabrol n'ont rien que de net.

Les Cousins, son deuxième long-métrage, écrit avec l'appoint du romancier Paul Gégauff, ajouteront un chapitre inédit à La Comédie Humaine. On y verra en effet Rubempré habiter chez Rastignac.

Mais *Les Cousins* seront aussi du La Fontaine modernisé. On y verra en effet un rat des villes nommé Jean-Claude Brialy tyranniser un rat des champs nommé Gérard Blain, sans oublier une cigale nommée Juliette Meyniel.

En fin de compte, *Les Cousins* seront essentiellement le plus chabrolesque des films puisque ce sera l'envers du *Beau Serge*.

En tout cas, *Les Cousins* ne seront pas un film de Carné. Vous ne verrez jamais Popaul, ni Flo, ni Carolus tricher avec eux-mêmes. Ce sont de grandes âmes. Ils aiment le poker. Mais ils savent que le seul moyen de bluffer est encore de dire toute la vérité. D'ailleurs Carolus en mourra, car Popaul a lu dans Cocteau jusqu'où il avait le droit d'aller trop loin.

Bref, *Les Cousins* seront un film attachant qui vous détachera des biens de ce monde, un film faux qui vous dira ses quatre vérités, un film d'un creux infini, donc profond. — J.-L. G.



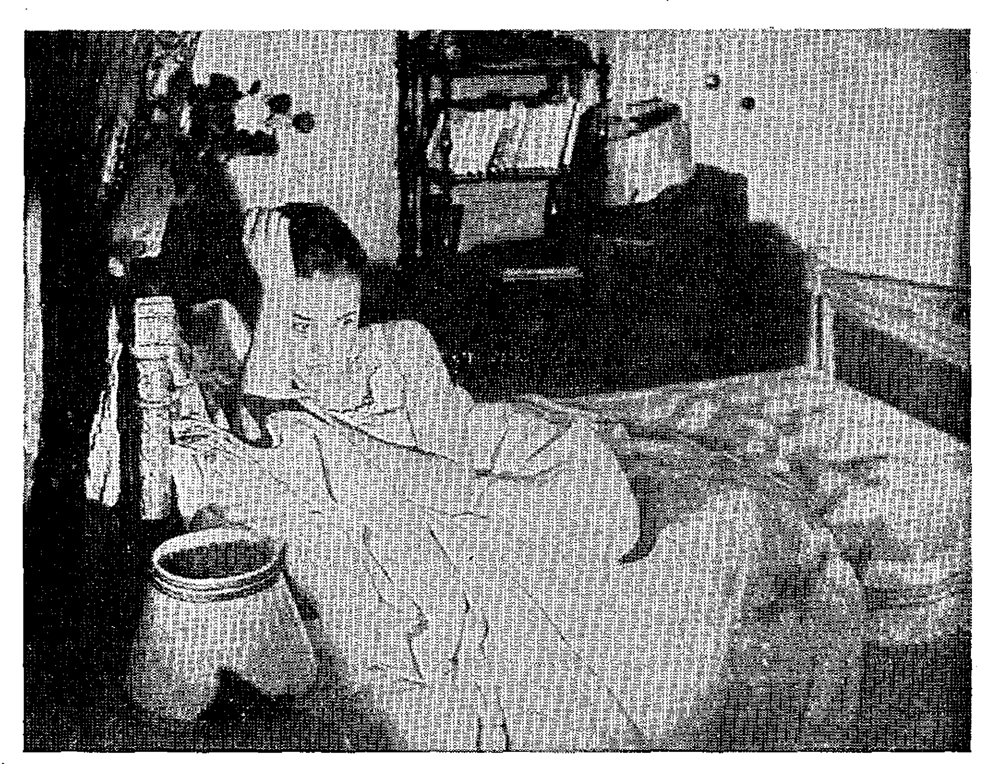
Claude Chabrol, pendant le tournage des *Cousins*.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jean Domarchi	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Luc Godard	Jacques Rivette	Eric Rohmer
La Grande Illusion (J. Renoir)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★
Rêves de femmes (I. Bergman)	★★★	★★★		★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★
Le Gaucher (A. Penn)			★★★	★★★		★★★	★★	★★★	★★★	
Une Vie (A. Astruc)	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★	★★★	★★★	★★	★★★
La Déesse (J. Cromwell)	★★	★★	★★★	★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	
La Ronde de l'aube (D. Sirk)	★★		★★	★★		★★★	★	★★	★★	
En cas de malheur (C. Autant-Lara)	★	★★★	★★★	★	★★★	★	★★★	★	★	●
La Vie à deux (C. Duhour)	★	★		★★	★	★	★	★★	★★	★★★
Le Gorille (B. Borderie)		★★	★★		★		★★	★		
Sans famille (A. Michel)	★	★★	★★		★		★★	★		●
Les Tricheurs (M. Carné)	★	★★		★	★★		★	★	★	★
Soldats inconnus (E. Laine)	★★	★★		★			★	●	★	★
Le Petit arpent du Bon Dieu (A. Mann)	●	★		★	★	★★	★	●	★	★★
Fortunella (E. de Filippo)	●	★	★★	★	★		●	●	★	
La Clé (C. Reed)		★		★		★	★	★	★	●
Cette nuit-là (M. Cazeneuve)		★	★	●	●		★	★	●	★
Jeunes maris (M. Bolognini)	●	★	●		★	●	●			
Le Désir sous les ormes (D. Mann)		●	●		●	●	●	●	●	
La Fille de Hambourg (Y. Allégret)	●	●	●	●	●		●	●	●	



Jeanne Moreau, dans *Les Amants,* de Louis Malle.

Le pouvoir de la nuit

LES AMANTS, film français de LOUIS MALLE. *Scénario :* Louis Malle et Louise de Vilmorin, d'après « Sans lendemain », conte du XVIII[e] de Yvan Denon. *Dialogues :* Louise de Vilmorin. *Images* : Henri Decae. *Décors :* Bernard Evein et Jacques Saulnier. *Son* : Pierre Bertrand. *Montage* : Léonide Azar. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Alain Cuny, José-Luis de Villalonga, Jean-Marc Bory, Judith Magre, Gaston Modot. *Production* : Nouvelles Editions de Films, 1956. *Distribution :* Lux-Films.

Il y a quelques mois, Louis Malle convenait lui-même qu'il ne méritait pas le Prix Louis-Delluc pour *Ascenseur pour l'échafaud* et disait que, pour sa part, il l'aurait décerné à *Sait-on jamais* de Vadim. Il disait vrai et il est dommage que les jurés n'aient pas su attendre un an, car *Les Amants* seraient un Delluc idéal. Toutes les promesses que Malle donnait dans un premier film, éloigné de son tempérament et qui ne fut pour lui que l'occasion d'un départ et d'un exercice de style, il les tient au centuple dans une œuvre personnelle et rare couronnée à Venise d'une moitié de Lion d'Argent et qui méritait largement l'animal tout entier, taillé dans l'or le plus massif. Cette

réussite s'explique d'abord par les *conditions dans lequel le film a été produit*, c'est-à-dire dans la liberté totale, l'appareil producteur, où Malle est familialement partie prenante, l'ayant laissé complètement maître de son film. Il a donc pu choisir très exactement le sujet qu'il avait envie de tourner et le tourner comme il le voulait. Le prix de revient du film étant relativement peu élevé, il ne manque plus à l'entreprise qu'un succès commercial probable, pour que la leçon donnée à un système français de production périmé et tristement peu fructueux soit complète.

Pour déterminer d'emblée l'esprit du film, je préfère laisser la parole à Malle lui-même et citer un extrait de l'interview que Truffaut fit de lui pour ARTS.

— Les Amants *sont adaptés d'un conte libertin du dix-huitième ?*

— *Oui, d'un conte de la fin du dix-huitième, c'est-à-dire déjà ardent, déjà imprégné du sentiment de la nature. Dans notre adaptation, Louise de Vilmorin et moi, nous avons nettement tiré le sujet vers le dix-neuvième siècle, vers le roman français d'analyse, vers Flaubert. C'est l'histoire d'une nuit d'amour dans un parc, un coup de foudre à l'état brut; au matin, nos amants partent ensemble, mais l'aube est cruelle pour les visages; ils ne se séparent pas, mais comprennent qu'ils viennent de vivre le meilleur et que leur vie quotidienne devra rester fidèle à un tel souvenir. Je précise qu'il n'entre à ce moment dans leurs sentiments ni honte, ni remords, ni même sentiment du péché, mais seulement un peu d'inquiétude pour un avenir qui devra se maintenir à la hauteur du présent, puisque de toute manière le passé ne compte plus ! S'il avait fallu trouver un autre titre* aux Amants *nous aurions peut-être choisi :* « Le Pouvoir de la nuit. »

Quand Malle résume son film comme « *l'histoire d'une nuit d'amour dans un parc* », il définit certes l'essentiel de son entreprise, mais il en oublie modestement le contexte dont l'existence est capitale. La nuit d'amour et son dénouement n'auraient pas l'émouvante résonance qu'ils ont, s'ils n'étaient précédés de ce premier film, éblouissant d'esprit et de justesse sociale, sur l'existence de l'héroïne avant le coup de foudre. Nous apprenons donc d'abord qui est Jeanne, provinciale de trente ans, mariée depuis huit ans à Henri Tournier, directeur d'un journal dijonnais, mère d'une petite fille et habitant une très belle maison au milieu d'un parc superbe. Jeanne, c'est d'abord Madame Bovary style 1954 (car Malle prend soin d'indiquer que son histoire se déroule au printemps de 1954) ; Jeanne s'ennuie et se croit délaissée par son mari, trop absorbé par son métier; elle va chaque mois à Paris chez son amie Maggy en qui Louise de Vilmorin et Louis Malle se sont amusés à réunir tous les défauts futiles et exaspérants d'un animal qu'ils connaissent bien : la mondaine snob, bête *et, au demeurant, bonne fille*. Après quelques frayeurs et quelques hésitations elle prend un amant : Raoul, aristocrate, joueur de polo, beau et charmant. Fière de sa propre audace, Jeanne demeure secrètement insatisfaite. C'est le premier acte. Le second se joue entre Jeanne et son étrange mari. Elle est vaguement jalouse d'une des collaboratrices d'Henri qui, lui-même, commence à trouver que l'on parle trop souvent du fameux Raoul. Cela aboutit à une invitation pour le week-end de Maggy et Raoul. Jeanne arrivera après ses invités. En panne sur la route, elle est recueillie, en 2 CV, par un petit jeune homme de très bonne famille, Bernard, archéologue, qu'elle trouve d'abord grincheux puis ensuite assez drôle : elle retrouve mari et invités au château, alors même qu'elle est prise d'une irrépressible crise de fou-rire. Bernard est convié pour le dîner et la nuit. Au dîner Jeanne s'aperçoit qu'Henri, non sans quelque diablerie, joue la comédie du mari amoureux et du couple uni et que Raoul se laisse prendre à la comédie. Par quelques mots elle essaye de le détromper, mais, quand il essaye de l'attirer dans sa chambre, *elle refuse*, prétextant l'imprudence. Elle se retrouve seule et désenchantée, face à quelque chose qui ressemble à l'échec, lasse d'elle-même, rêvant d'être quelqu'un d'autre. En bas dans la maison le tourne-disque joue une symphonie de Brahms et Jeanne pense que Bernard, qui était resté seul dans la bibliothèque, est monté se coucher sans arrêter la mécanique. En longue chemise de nuit blanche elle descend mettre un peu d'ordre. La bouteille de whisky débouchée l'incite à se servir un verre, la glace dans le verre à se rafraîchir en faisant rouler le verre sur son front brûlant, un moustique à aller vers la porte-fenêtre, la porte-fenêtre à faire quelques pas dehors dans le clair de lune... à l'angle

de la maison, Bernard est là, en bras de chemise, lui aussi un verre à la main et, étonné (au sens latin du terme), il regarde venir à lui la blanche apparition. Le second acte est terminé : la nuit commence.

N'y aurait-il que ce premier film que Malle mériterait déjà notre admiration et notre reconnaissance. Cette justesse, ce bonheur d'expression constant dans la description d'un milieu, ce miracle qui n'est possible que quand on évoque ce que l'on connaît, tout cela n'avait déjà eu lieu qu'une fois dans le cinéma français avec *Les Dames du Bois de Boulogne*. Et il n'est pas étonnant — encore que le propos des *Dames* fût plus intemporel — que Louise de Vilmorin et Malle, comme Cocteau et Bresson, fussent partis du XVIIIe et aient utilisé la notion de « libertinage » pour déboucher sur une passion forte, que ce soit la jalousie d'Hélène ou l'amour fou de Jeanne et de Bernard.

Parmi les rares reproches que j'ai entendu faire aux *Amants* il y a celui du difficile passage de la première partie du film à la seconde, de la satire au romantisme. Reproche, à mon avis, totalement non fondé; comme le dit le réalisateur : « *c'est l'histoire d'un coup de foudre à l'état brut* », et le propre d'un coup de foudre c'est d'éclater brusquement, sans aucune préparation, de modifier complètement l'éclairage, le climat et le paysage soudain inondé par les averses et les tempêtes. Un éclair zèbre le ciel et Jeanne et Bernard deviennent autres, ils deviennent « les amants ». Et d'ailleurs Malle a pris des précautions : avant le troisième acte on a pu discerner chez Jeanne les prodromes de l'insatisfaction et tels bruits de colliers ou de bracelets déposés dans des coupes d'opaline ont égrené les premières notes du clair de lune à venir; et d'ailleurs sa nuit commence par un marivaudage, par un cache-cache plein de petites piques : « Que croit-il ce jeune homme, que je vais me donner à lui comme ça, parce qu'il est en bras de chemise sous la lune ? » C'est quand leurs verres choqués tinteront sur la crête d'un petit barrage de rivière où ils ont ouvert aux poissons les nasses de la liberté que sonnera le premier des trois coups de l'acte qui va se jouer et que le premier film commencera à basculer dans le second; il faudra que leurs mains se rejoignent et se séparent, avant que Jeanne, encore crispée et refusante, lève la tête et échange ce regard qui lui fait découvrir un nouveau visage et, dans les yeux de ce nouveau visage, un autre visage nouveau : le sien.

On a déjà beaucoup dit, on dira beaucoup encore sur cette nuit d'amour : l'analogie (inexistante à mes yeux) avec *Extase*, sa liberté totale qui permet de comprendre que nos amants font l'amour plusieurs fois et combien de fois exactement, la frénétique impudeur des gestes transcendée par la beauté profonde de la passion en soi... il faut dire aussi sans emphase le caractère unique de cette partie du film : j'en cherche en vain dans ma mémoire de cinéphile l'équivalence dans l'histoire du cinéma. Le morceau de bravoure — ou plutôt : de courage; mieux encore : de brave amour — certains l'avaient esquissé, en avaient donné des fragments; Louis Malle a été jusqu'au bout, mêlant le romantisme de l'amour dans le parc au réalisme de l'amour dans la chambre, n'oubliant pas les temps de pause, les phrases qui ne veulent rien dire, ce petit humour de la nuit, n'oubliant aucun des traits intimes qui font l'intimité amoureuse, chose si particulière et dont la scène du bain à deux est un des exemples les plus bouleversants par sa fraîcheur et sa vérité.

Le dernier acte, celui de la conclusion, n'était pas le moins périlleux. Plusieurs fois dans la nuit les amants disent : « Il faut partir. » En effet le départ sous l'emprise de la nuit eût été chose facile, mais aussi solution de facilité pour les auteurs qui ont choisi de ne pas esquiver le petit matin qui révèle les visages et fait ressurgir les conventions sociales... et aussi la différence d'âge — même légère — des amants. Jeanne est une femme marquée, ravagée par sa nuit; Bernard est un jeune homme assez frais : un petit coup de rasoir et il n'y paraîtra plus. Ils partent tout de même et on ne leur a pas fait le départ facile : les autres sont là qui les guettent, dans la voiture Jeanne est effrayée par l'image que lui renvoie le rétroviseur et, dans le café où Bernard croque de bon appétit, il y a encore cet enfant qui la fait penser à sa fille. Et malgré tout elle va persister et tenter l'impossible. Malle a voulu sa fin sans équivoque, sans roublardise, la dernière phrase du commentaire (dit à la troisième personne par Jeanne Moreau elle-même) est : « *Jeanne avait*

très peur, mais elle ne regrettait rien. » Pas de condamnation donc, et pas de scepticisme non plus : le conte s'appelait « Sans lendemain ». Le film offre des lendemains aux amants, et c'est sans doute pour qu'on ne s'y trompe pas que Malle a coupé cette phrase qui existait dans le premier montage et que disait Henri, en voyant s'enfuir sa femme : « *Elle n'ira pas loin.* »

Il me reste peu de place pour parler de la mise en scène et des acteurs, mais la perfection de l'une et des autres se confond avec le film. De la réalisation, outre son soin extrême et son invention constante, louons surtout la liberté : Malle traite longuement de ce qu'il a envie de traiter et procède par ellipse, quand tel passage lui paraît sans intérêt. L'interprétation est admirable : Jeanne Moreau (inoubliable), Jean-Marc Bory (une révélation), Alain Cuny (son meilleur rôle au cinéma), l'écrivain José-Luis de Villalonga (enfin sur un écran un homme du monde authentique dans le rôle d'un homme du monde), Judith Magre (pleine d'esprit), Modot et même Françoise Brion, en dépit d'un court passage, sont dignes de tous les éloges. Il faut enfin saluer le talent de Louise de Vilmorin dont les dialogues courent avec malice ou émotion tout au long de cette éblouissante carte du tendre. Elle a écrit elle-même, avant le premier tour de manivelle, ce que le film se voulait être : « *Une histoire d'amour ! Bête à bonheur, bête à malheur, le cœur va son rythme et, tout en dépensant et tout en entraînant, il est seul à donner une réalité aux paysages et aux visages qui se présentent à nous sur les multiples chemins de nos multiples sentiments.* »

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Pourvu qu'on ait l'ivresse

*KVINNODROM (REVES DE FEMMES), film suédois d'*INGMAR BERGMAN. *Scénario :* Ingmar Bergman. *Images :* Hilding Bladh. *Décors* : Gittan Gustafsson. *Interprétation :* Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Harriett Andersson, Ulf Palme, Inga Landgré, Sven Lindberg, Naïma Wifstrand, Ludde Gentzel, Kerstin Hedeby. *Production :* Sandrew, 1955.

Voici les CAHIERS abonnés à Ingmar Bergman pour un bon bout de temps, puisque *Rêves de femmes* inaugure une série de sorties, plus ou moins longtemps différées, qui vont s'échelonner sur les prochains mois. Ce n'est pas nous qui nous en plaindrons, ni le lecteur, provincial ou parisien. L'année 1958, pour le public français aura été l'année Bergman comme, mettons, l'année 1953, l'année-cinémascope. Il n'y a aucun point commun entre ces deux événements, sinon leur égal pouvoir d'alimenter notre réflexion qu'on sait boulimique : si l'un suscita des espoirs qui ne furent point trop déçus, l'autre vient à propos pour introduire le grain de sable nécessaire dans une mécanique critique que certains jugèrent abusivement huilée.

Ainsi quelques-uns d'entre nous ont-ils été amenés à revenir sur l'exclusive un peu précipitamment lancée contre un cinéma indifférent aux modes. Il y a quelque chose de vieux jeu chez Bergman, et même disons-le, de résolument provincial. Les capitales artistiques ne sont pas plus stables que le pôle, et, le seraient-elles, ce n'est pas la première fois dans l'histoire des arts que nous découvrons intelligibles au monde entier des voix peu soucieuses de hurler par dessus les frontières. Donc, tout en continuant à aimer l'Amérique, ces temps-ci d'ailleurs nomade, sachons gré au premier des cinéastes suédois de sa fidélité jurée à sa petite patrie : la liberté y fleurit, une liberté dont, un peu partout dans le monde, les bienfaits, jusqu'à présent, nous paraissaient contestables.

Nous n'admirerons pas Bergman pour l'unique raison qu'il jouit de la même indépendance qu'un auteur de théâtre new yorkais ou parisien, mais nous n'en fermerons pas pour autant nos narines à l'air de liberté que l'on respire dans ses films. Disons, pour clore un débat, qui méritait d'être introduit, afin qu'on ne nous prenne en défaut de logique, que nous le louons moins de faire son bien de cette liberté qu'un autre — Hawks ou Hitchcock — de la contrainte. De même que le lion est carnivore et la biche herbivore, que tel peintre vaut pour la violence de ses couleurs, tel autre par le refus des couleurs, notre nouvelle idole pourra se

prévaloir de titres de gloire dont nous avons fait, chez tel de ses contemporains, assez bon marché.

Il est toutefois un mérite obligé à tout cinéaste soucieux de figurer dans notre Olympe. Nul n'entre aux CAHIERS s'il n'est *metteur en scène* : ce qui n'est pas truisme, aussi élastique que soit pour nous, l'acception du terme. Bergman aurait tort de s'alarmer (1) du désordre dans lequel se fait à Paris la sortie de ses films. De toutes les œuvres que nous avons vu de lui, *Rêves de femmes* est bien celle où la part assignée à ce qu'on est convenu d'appeler la « réalisation » (découpage, montage, direction d'acteurs) est la plus commode à mettre en évidence. Sur le papier, l'argument est des plus minces, souvent presque inexprimable, en tout cas incapable de nous faire soupçonner sa profondeur. Il semble que l'auteur ait pensé d'emblée son œuvre en termes de pur cinéma, avant de lui imposer comme souvent ailleurs le moule premier d'une pièce de théâtre.

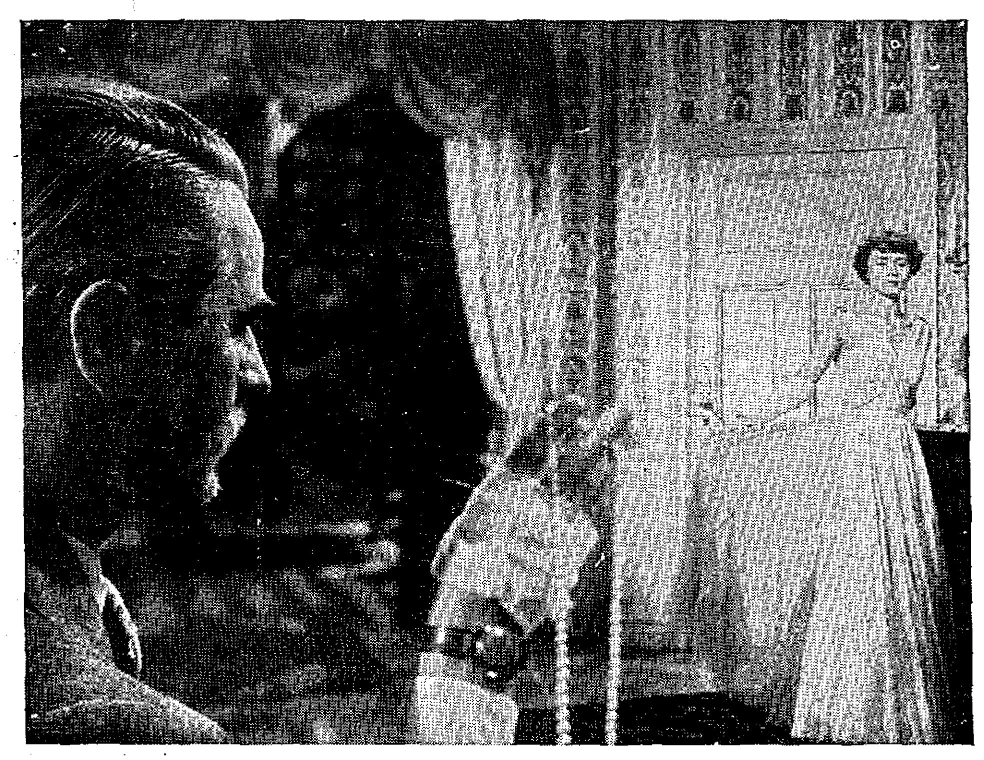
Le second épisode a beau être des plus loquaces, je gage que l'auteur a eu d'abord l'idée de le filmer en gros plan avec une caméra quasi immobile, avant de déterminer ce qu'allaient dire les personnages. De plus ce film est celui où la mise en scène, dans sa diversité même, présente la plus grande homogénéité et surtout où celle-ci parait reposer le plus sur une manière de *postulat formel* dont les conséquences sont tirées avec la plus extrême rigueur.

Le film s'ouvre « en muet », ou plus exactement en sonore, ainsi qu'ont fait, font ou feront cent autres. Mais ce genre d'introduction, ailleurs ornemental, donne ici le ton à l'œuvre. Non tant que nous soyons conduits par la suite à considérer comme épiphénomènes les paroles des protagonistes. Ce qui importe, ce n'est point que les personnages ne parlent pas. Leur silence est « en situation » : le mannequin pose, la photographe regarde, impatientée par l'impatience goujate du commanditaire, tapotant la table de ses gros doigts. Mais d'une part, ce sentiment fruste d'énervement préfigure les péripéties à venir où le *physique*, s'il ne prime le moral, lui servira toujours de guide et de tremplin, et, d'autre part, la façon dont il est dépeint, par un montage plus voisin du style muet que du parlant, donnera au film une couleur symbolique plus concentrée qu'il n'est d'usage de nos jours. Disons en passant que nous ne tiendrons pas rigueur à Bergman de cet archaïsme — d'ailleurs plus apparent que réel, puisque, par notre préambule, nous lui avons accordé tous les droits.

Les rêves de ces deux femmes vont donc se présenter à nous, chaque fois, sous la forme d'une *ivresse* à laquelle, par la griserie des images et des sons, l'auteur entend nous faire participer. La photographe (Eva Dahlbeck) part en tournée, avec son mannequin, pour une ville où habite l'homme qu'elle aime, avec qui elle voudrait rompre et qu'elle ne peut s'empêcher de revoir. Dans le couloir du wagon, le désespoir la saisit et, par quelques vues, montées parallèlement, de la glace embuée, de la poignée de la portière, des rails et de la machine qui file, Bergman sait si bien nous en communiquer la fascination que nous oublions que le procédé a été utilisé mille fois et que nous l'avons trouvé, à bon droit, lourd ou arbitraire chez les autres : nous ne voyons pas quelle partition musicale (le film en est de bout en bout dépourvu) pourrait mieux servir, non seulement d'accompagnatrice, mais de truchement à la pensée de l'héroïne.

A Göteborg, tandis que la photographe téléphone à son amant, le mannequin (Harriett Andersson) se fait accoster, devant une vitrine, par un vieux beau (Gunnar Björnstrand). C'est encore peinture d'ivresses variées : celle de la jeune fille grisée par les cadeaux divers du séducteur : robe, collier, bracelet, gâteau et champagne, celle du quinquagénaire remué par la belle fille et les tours de manège. L'un et l'autre auront leurs plus ou moins nauséeux réveils : lui, quand il tombera, pris de malaise en pleine rue, au sortir du parc d'attractions, elle, lorsque la fille du barbon viendra la souffleter et lui arracher le bracelet donné par le père. Bien sûr, c'est là situation en or, pour un cinéaste, surtout s'il a à sa disposition d'aussi extraordinaires interprètes qu'un Gunnar Björnstrand ou une Harriett Andersson, l'un et l'autre au plus beau de leur forme, semblant improviser leurs mines et leurs répliques. Mais les orfèvres en la matière se comp-

(1) Cf. CAHIERS, « Rencontre avec Jean Béranger », n° 88, page 12.



Gunnar Björnstrand et Harriett Andersson, dans *Rêves de femme*, d'Ingmar Bergman.

tent sur les doigts, et Bergman s'égale aux deux plus grands qui furent jamais : le Renoir de *Nana* et le Stroheim de *Queen Kelly*.

Sans doute n'y a-t-il pas plus ici, s'il est vrai qu'il n'y a pas moins, que dans les films précités. Mais ce serait une erreur de considérer ce chapitre et celui qui va suivre comme deux sketches séparés. Dans la scène qui enchaîne, sans transition, entre la photographe et son amant venu la retrouver dans sa chambre d'hôtel, nous pouvons oublier les malheurs du mannequin, mais ils courent en filigrane, à la fois par l'analogie, ou le contraste, qu'ils présentent avec ceux-ci (deux êtres sont renvoyés à leur solitude, après avoir été éblouis par le simulacre de l'Amour, comme les deux autres par ceux du désir) et puis aussi, parce qu'après les *fortissimi* et les *prestissimi* du passage précédent, ce film, où l'effervescence de l'âme trouve une traduction toujours musicale, requiert un mouvement plus lent et plus étouffé comme une symphonie, après l'*allegro*, l'*andante*. Maintenant les visages des acteurs sont collés l'un contre l'autre et la caméra, impassible, les laisse déverser un flot de paroles qui eût constitué ce qu'on appelle en argot du métier, « un tunnel », si le système formel adopté par le cinéaste d'un bout à l'autre de la séquence (qui est de nous mettre dans la position d'un spectateur de théâtre armé de jumelles) ne conférait à la scène une couleur, ou, si l'on veut, une tonalité qu'elle n'aurait pu emprunter à la seule substance des dialogues. Ce n'est pas que nous lisions dans les plis du visage des nuances nouvelles, destinées à corroborer ou contredire le sens des mots. Le « plus » qu'apporte la proximité des profils de cet homme et de cette femme de quarante ans — auquel viendra s'ajouter celui de l'épouse trompée surprenant le couple — n'est pas, je crois, de l'ordre de l'expression. Ces figures lisses et nettes comme des camées exercent une fascination moins dramatique, dans son essence, que poétique : elles nous distraient des paroles, plus qu'elles ne



Eva Dahlbeck et Ulf Palme, dans *Rêves de femme.*

nous aident, sans doute à les entendre, mais la forme de médaille par laquelle elles nous hantent est le moyen à nous offert de percer leur opacité fondamentale : celle-même qu'au début du film le bruit du train avait suffi à dissiper, à l'instar d'une fumée légère.

Reconnaissons que Bergman s'avance maintenant sur des chemins aussi épineux que ceux de l'épisode précédent étaient semés de roses. Mais, au moins, cette fois-ci, on ne peut lui reprocher de n'être pas absolument moderne. Ce refus de dramatisation, poursuivi avec une telle rigueur, une telle efficacité, nous ne l'avons guère rencontré, jusqu'à présent, que chez Rossellini. Mais, disions nous, la composition de ce film est musicale, et cette scène au déroulement contraint — même dans l'explication à trois — laisse la place à un admirable *appassionato,* développant en contrepoint les deux thèmes, jusque là isolés, de l'ouvrage. C'est d'abord le brusque éclat d'Eva Dahlbeck, une fois la porte refermée, explosion combien plus vraie, plus *cinématographique* dans son apprêt théâtral, que ces gros plans d'yeux perdus par lesquels tant de gâcheurs de pellicule affirment leur impuissance à trouver l'expression requise par un trouble précis de l'âme, confiants dans le secours de je ne sais quelle ambiguité passe-partout. Puis, la broderie des sanglots d'Harriett Andersson, épanchant devant la photographe un désespoir qu'elle croit être la seule au monde à éprouver, nous donnera la représentation d'un de ces transferts de sentiments dans lesquels les grands cinéastes aiment à nous offrir toute la mesure de leur génie, scène toute semblable à celle de *Bonjour tristesse* où Anne, surprenant l'infidélité de Raymond, semble exprimer sa douleur par le canal des rires de sa rivale.

Puisse cette référence au plus beau film jamais tourné en cinémascope apporter une contribution supplémentaire à l'apaisement de la querelle ci-dessus évoquée.

Eric ROHMER.

Ailleurs

UNE VIE, film français d'ALEXANDRE ASTRUC. *Scénario :* Astruc et Roland Laudenbach d'après le roman de Maupassant. *Images* : Claude Renoir. *Décors* : Paul Bertrand. *Musique :* Roman Vlaad. *Interprétation :* Maria Schell, Christian Marquand, Ivan Desny, Antonella Lualdi, Pascale Petit. Marie-Hélène Dasté, Louis Arbessier, Michel de Slubicki, Andrée Tainsy, Gérard Darrieu. *Production :* Agnès Delahaie Production, 1958. *Distribution :* Corona.

Le manège décoré par Walt Disney, le déjeuner sur l'herbe avec nappes en *simili plastique,* le vert chewing-gum d'une pelote de laine : on s'en fout. Toutes les fautes de goût accumulées par Astruc, Claude Renoir et Mayo : *on s'en fout. Du saxophone* de Roman Vlad aussi. Il est pas mal d'ailleurs. Mais de toutes façon, la vraie beauté d'*Une Vie* est ailleurs.

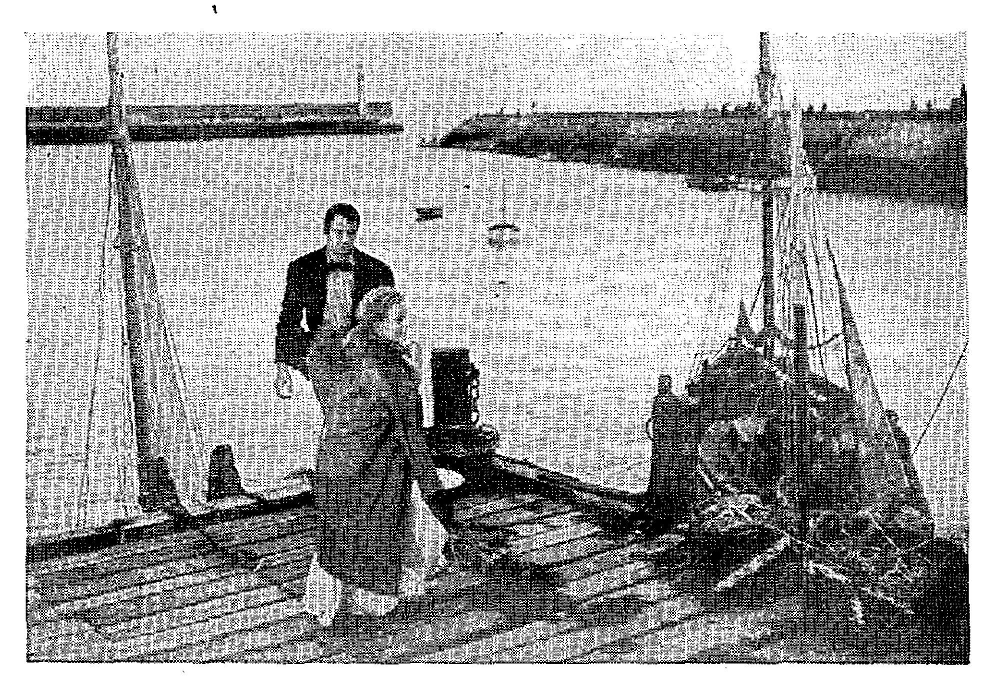
Elle est dans la robe jaune de Pascale Petit qui frissonne dans les dunes gris-Vélasquez de Normandie. C'est faux ! Pas gris-Vélasquez ! Et même pas gris-Delacroix, s'égosillent les « connaisseurs ».

En vain. Déjà Christian Marquand se penche au bout de la digue et tend la main à Maria Schell. Les « connaisseurs » sont semés par un film qui va si vite qu'il fait presque du sur-place. On sait que les autos de course les plus rapides sont celles qui freinent le mieux : *Une Vie* est à leur image. On croyait connaître Astruc ; on échafaudait des théories, sans voir que la séquence était finie et que le film avait déjà redémarré dans une autre direction esthétique ou morale. On parlait de Vélasquez sans voir que la robe de Pascale Petit était jaune-Baudelaire et les yeux de Maria Schell bleu-Ramuz. Pourquoi Ramuz ? Parce que derrière les fantoches de Maupassant, derrière Jeanne et Julien, c'est le visage d' « Aline » ou de « Jean-Luc persécuté » que filme Astruc. Pourquoi s'étonner ? On sait depuis longtemps l'admiration qu'il voue à l'auteur des « Signes parmi nous ». Et tout à l'heure pourquoi celui de « L'Albatros ? » Parce que le premier plan d'*Une Vie* frappe tout le film de son effigie baudelairienne. Parce que Maria Schell court à toutes jambes vers la mer et que la robe de Pascale illustre en guise d'écho le plus fameux vers de celui qui disait à Manet : « Vous êtes le premier dans la décadence de votre art. » On pourrait parler de Thomas Hardy, de Faulkner aussi et de la Charlotte Rittenmayer de « Palmes sauvages », transposée ici dans le personnage incarné par Marquand ; mais Astruc en a déjà lui-même trop et tant parlé que les admirateurs du *Rideau* ont fini par chercher aujourd'hui midi à quatorze heures en s'étonnant de n'y rien trouver. Tout ceci prouve quoi ? Qu'on parlait de peinture sans voir qu'*Une Vie* est un film de romancier. Et de goût sans voir que c'est un film de barbare.

Le défendre contre ceux qui l'admirent mal, voilà désormais chose faite. Contre les autres, la tâche est plus facile, car *Une Vie* est le contraire presque d'un film astrucien dans la mesure où nous avions enfermé Astruc à l'intérieur d'un système esthétique préfabriqué dont il s'évade aujourd'hui.

Peu importe que la version actuellement projetée dans les salles ne corresponde plus à celle que prévoyait le découpage. Peu importe que chaque scène soit systématiquement stoppée au montage en plein élan. Il faut admirer *Une Vie* tel quel. Et, tel quel, *Une Vie* se présente comme le contraire d'un film inspiré. La folie derrière le réalisme, disait Astruc dans une interview. Mais on l'a mal compris. La folie de Julien, c'est d'avoir épousé Jeanne et celle de Jeanne d'avoir épousé Julien. Un point c'est tout. Il ne s'agissait pas de tourner *La folie du docteur Tube,* mais de montrer qu'un homme des bois et une femme d'intérieur qui s'aiment, c'est de la folie. A dire vrai, *Une Vie* décontenance les plus chauds partisans d'Astruc, comme *Le Plaisir avait décontenancé* ceux qui croyaient connaître Maupassant. En effet, alors que l'on attendait Astruc le lyrique, ce fut Astruc l'architecte qui survint.

Une Vie est un film prodigieusement construit. Employons donc pour illustrer notre propos des images empruntées à la géométrie classique. Un film peut se comparer à un *lieu géométrique,* c'est-à-dire à un ensemble de points jouissant d'une même propriété par rapport à un élément fixe Cet ensemble de points, si l'on veut, c'est la mise en scène ; et cette même propriété commune à chaque instant de la mise en scène ce sera donc le



Christian Marquand et Maria Schell, dans *Une Vie*, d'Alexandre Astruc.

scénario ou, si l'on préfère, l'argument dramatique. Reste alors l'élément fixe, ou mobile même éventuellement, et qui n'est autre que le sujet. Or, il se passe la chose suivante. Chez la plupart des cinéastes, le lieu géométrique du sujet qu'ils prétendent traiter ne dépasse jamais les lieux de tournage. Je veux dire que, l'action de leur film peut bien se dérouler sur d'immenses étendues, la plupart des cinéastes ne *pensent* pas leur mise en scène au-delà de l'étendue de leur plateau. Astruc, lui, au contraire, donne l'impression d'avoir pensé son film sur tout le périmètre exigé par le scénario, ni plus, ni moins. On ne voit dans *Une Vie* que trois ou quatre paysages de Normandie. Et le film donne cependant la fantastique impression d'avoir été *médité à l'échelle réelle de la Normandie*, comme *Tabou* l'avait été à celle du Pacifique ou *Que Viva Mexico* à celle du Mexique. Les références sont peut-être exagérées. Mais elles sont là. Le fait est trop remarquable pour omettre de le signaler. Il l'est d'autant plus d'ailleurs qu'Astruc et Laudenbach ont délibérément joué la difficulté en ne montrant, on vient de le dire, que trois ou quatre aspects du bocage normand. Car ce n'est pas de montrer la forêt qui était difficile, c'est de montrer un salon dont on *sait* que la forêt est à dix pas. Ce n'est pas de montrer la mer qui était encore plus difficile, mais une chambre dont on *sait* que la mer est à sept cents mètres. La plupart des films sont construits sur les quelques mètres carrés du décor visible dans l'œilleton. *Une Vie* est conçu, écrit et mis en scène sur vingt mille kilomètres carrés.

Sur cet immense espace invisible, Astruc a installé ses coordonnées dramatiques et visuelles. Entre l'abscisse et l'ordonnée aucune courbe ne vient s'inscrire qui correspondrait à un mouvement secret du film. La seule courbe, c'est, soit l'abscisse, soit l'ordonnée, ce qui correspond par conséquent à deux sortes de mouvements, l'un horizontal, l'autre vertical. Toute la mise en scène d'*Une Vie* est axée sur ce principe élémentaire. Horizontale est la course de Maria Schell et Pascale Petit vers la grève. Verticale, l'inflexion de Marquand qui accueille sa partenaire sur le môle du port. Horizontale, la sortie des mariés après le repas de noce. Vertical, le coup de couteau qui dégraffe le corsage. Horizontal, de nouveau, le mouvement de Jeanne et Julien qui se

vautrent dans les blés. Vertical, de nouveau, celui de la main de Marquand qui saisit le poignet d'Antonella Lualdi, etc. Pour Astruc, mettre en scène *Une Vie* a consisté très simplement à mettre en valeur l'un de ces deux mouvements, horizontal ou vertical, dans chaque scène ou chaque plan ayant sa propre unité dramatique, et de le mettre en valeur avec *brusquerie*, en laissant dans l'ombre avant ou après lui, tout ce qui n'est pas ce mouvement brusque.

Ce genre d'effet, cette violence méditée, Astruc, dans *Les Mauvaises Rencontres*, l'utilisait encore comme Bardem : au changement de plan, sur une porte qui s'ouvre, un verre qui se brise, un visage qui se détourne. Dans *Une Vie*, au contraire, il l'utilise en cours de plan, poussant si loin la leçon d'un Brooks et surtout d'un Nicholas Ray que *l'effet en devient presque la cause.* Ce n'est pas Marquand entraînant Maria Schell hors du château qui est beau, c'est la soudaineté avec lequel il le fait. Et cette soudaineté des gestes qui font démarrer le suspense toutes les trois minutes, cette discontinuité latente dans la continuité, nous l'appellerons le cœur révélateur d'*Une Vie* pour bien montrer la parenté de ce film faussement prétendu froid avec le vrai maître du mystère, Edgar Poe, l'auteur le plus abstrait du monde.

Tout comme *Amère Victoire, Une Vie* est un film formidablement simple. Et simplifier ne veut pas dire styliser. Astruc s'oppose ici à Visconti auquel il serait idiot de le comparer. Dans *Nuits Blanches*, Maria Schell était certes plus efficacement utilisée. Mais dans *Une Vie*, elle l'est de façon plus juste et plus profonde. En son temps, Maupassant était sans doute un auteur moderne. Paradoxalement donc, la meilleure façon de trouver le vrai ton dix-neuvième siècle, c'était de donner à l'affaire un ton franchement 1958. Astruc et Laudenbach y ont réussi magnifiquement. Je n'en veux pour preuve que l'admirable réplique de l'admirable Christian Marquand à la femme qui lui a offert sa dot et son château : « A cause de toi, j'ai gâché ma vie. » Autre exemple encore : au-



Maria Schell, dans *Une Vie.*

tant Jean-Claude Pascal portant Anouk Aimée dans ses bras était démodé, autant ici la même attitude avec Marquand et Maria Schell paraît moderne.

Une fois que l'on aura dit un bien fou de Pascale Petit (sur qui Astruc a refait le phénoménal travail de Renoir sur la Françoise Arnoul de French-Cancan) qui court dans le sous-bois aussi bien qu'Orvet et se cache sous les draps mieux que les fillettes de Vadim, on n'aura pas encore tout dit. Au seuil de l'inconnu, tel pourrait être le titre d'*Une Vie* plutôt que celui d'un film de science-fiction. Car *Une Vie* force le cinéma à porter ses regards ailleurs.

Jean-Luc GODARD.

Précis de décomposition

EN CAS DE MALHEUR, film français de CLAUDE AUTANT-LARA. *Scénario :* J. Aurenche et P. Bost, d'après le roman de Simenon. *Images :* Jacques Natteau. *Décors :* Max Douy. *Musique :* René Cloërec. *Interprétation :* Jean Gabin, Brigitte Bardot, Edwige Feuillère, Franco Interlenghi, Julien Bertheau, Nicole Berger, Mathilde Casadessus, Madeleine Barbulée, Jacques Clancy, Annick Allières, Gabrielle Fontan. *Production :* Raoul J. Lévy, 1958. *Distribution :* Cinédis.

Quiconque lit la grande presse, la quotidienne et l'autre, avec l'attention qu'elle mérite, ne peut que se réjouir de l'heureuse harmonie qui sait faire alterner sans heurts les catastrophes effroyables avec la dernière mode et les amours contrariées des princesses avec les crimes crapuleux. De même, les déplacements de personnages officiels et le grand concours de foule qu'ils provoquent participent à cette entreprise d'abrutissement collectif que représentent, disons pour ne vexer personne, Son et Lumière, Raymond Cartier, Dix millions d'auditeurs.

En faisant débuter *En cas de malheur* sous les auspices de la célèbre visite à Paris de la Reine d'Angleterre, Autant-Lara, Aurenche et Bost n'ont pas seulement imaginé une ouverture originale et forte dont l'élément pittoresque vient situer plus exactement les personnages. Ils ont, de plus, donné le ton : celui de la critique intelligente. Et ils l'ont donné de telle sorte qu'ils s'assurent l'accord du spectateur intelligent. Que par la suite, le même spectateur se retrouve quelque peu mystifié s'il n'y prend pas garde, je ne vois rien là qu'un défi, au demeurant fort sympathique, à ses facultés critiques.

La conférence de presse tenue à Venise par le metteur en scène illustre bien son propos (1) « *Il se peut que ce film choque* », déclare Autant-Lara, qui serait probablement déçu qu'il ne choquât pas. Et de préciser : « *Le fait que les personnages ne soient ni des rosières, ni des premiers communiants ne les rend pas moins intéressants, que je sache ! J'ai grand-peine, ici, à m'empêcher d'ajouter : au contraire !* » Mais qu'on n'aille surtout pas s'y tromper, « *qu'on ne croie pas que le principal propos de ce film ait été de lancer un défi à ce qu'il est convenu d'appeler « les valeurs morales* », proteste Autant-Lara qui, s'étant réclamé de la caution « *bourgeoise s'il en fût* », de notre vieux Corneille, explique : « *Gobillot agit peut-être à contresens de ce que l'on appelle la morale bourgeoise, mais, à nos yeux du moins, selon la vraie morale... Car Gobillot, tout comme Yvette, se détache tout au long du film, progressivement, des scories de sa vie et s'achemine malgré tout vers plus de pureté, et c'est dans cette tendance que réside à mes yeux l'essentiel du personnage.* » Ses compères Aurenche et Bost ont dû bien rire en coulisse, pendant qu'Autant-Lara débitait d'un ton patelin ces sornettes que chaque image suffirait à démentir. L'on n'est pas maladroit à ce point, est-ce assez dire clairement le mépris où l'on tient le public qui assure le succès du film ?

De ceci, je ne fais nul grief à notre homme : il rejette la générosité comme la probité intellectuelle, comme tout autre bon sentiment, et pourquoi lui interdire de suivre cette pente ? Il réclame le droit à la méchanceté et de quel droit le lui contester ? Il s'agit seulement, à peine d'être sa dupe, de prendre la mesure de son intelligence sans se piquer à une mesquinerie tout de même différente, en ses motivations, de l'attitude adoptée naguère par le cinéma français. Lara cache en son cœur un Chaplin qui sommeille et l'incontestable aisance de ce film, quelque réserve qu'on fasse à son endroit, montre que le registre

(1) Voir ARTS, 24 septembre 1958.

du metteur en scène est bien celui de sarcasme et de la dérision rageuse. Qualités propres au scénario ? Mais la direction des acteurs les confirme. *Personnages secondaires et comparses* grincent à l'unisson et, d'un trio disparate de vedettes, Autant-Lara réussit à former un ensemble cohérent, utilisant chacun selon ses défauts, ses qualités et ses limites (tous trois en ont, même l'excellent Gabin). Vadim déclarait à l'époque de *Et Dieu créa la femme* : « *Les gens reprochent à Brigitte de ne pas jouer comme Edwige Feuillère, mais quand elle jouera comme Edwige Feuillère cela ne m'intéressera plus de la diriger.* » Il est piquant de voir que, les deux actrices réunies, le metteur en scène vise moins à jouer sur leur contraste qu'à les faire concourir en un certain point idéal où s'équilibreraient, trouvant ainsi leur justification, deux dictions également fausses au départ. Prêterons-nous trop d'intentions aux auteurs, et de trop subtiles, s'ils ont une seule fois provoqué le contraste ? Une scène absente du livre montre le sourire d'Edwige Feuillère entendant au téléphone la voix de Brigitte Bardot : sourire ambigu (va-t-il du personnage au personnage, de l'actrice à l'actrice ?) qui nous mettrait en garde, s'il en était besoin, de trop dénier à nos auteurs l'intelligence du cinéma.

Intelligence sans doute : mais de quel cinéma s'agit-il au juste ? Ici règne la situation, avec ses rapports de stricte analyse. Cela vous prend parfois des airs de sécheresse un peu mécanique. Car l'on n'anesthésie pas sans risque la fibre sensible, il faut bien accepter de perdre avec elle ce qui s'y rapporte. Notamment le sens de la destinée, mais aussi cet autre en qui nous le reconnaissons chez Renoir, chez Welles, chez Bergman, le sens de la durée et de l'instant. C'est en vain que j'ai cherché dans le film ce trait le plus constant sinon le plus apparent des œuvres de Simenon.

Constatation dont je ne tirerai argument ni dans un sens ni dans l'autre. L'essentiel sur le bien-fondé des adaptations, Autant-Lara l'a dit, en effet, au cours d'un récent débat sur le roman (1) : « *On accepte le sujet qui vous est offert et l'on tâche de l'amener à soi. Voilà la marche à suivre.* » Ainsi, au-delà du premier aspect, technique, de l'adaptation qui consiste en la recherche des formes équivalentes, devons-nous essayer de saisir le second, plus proprement créateur, *qui consiste en l'altération du sens de* ces formes. Cette sorte d'étude n'offre pas tant d'intérêt pour elle-même que pour ce qu'elle permet de mieux situer l'œuvre et les intentions des auteurs. Dans le cas qui nous occupe, nous n'aurons pas à résoudre la difficulté initiale d'attribution : les scénaristes Aurenche et Bost, le metteur en scène Autant-Lara forment équipe de longue date et c'est à juste titre que ce dernier a pu parler en leur nom collectif dans sa conférence de presse, conjointement et solidairement, diraient les juristes, citant par exemple cette phase de l'adaptation où l'équipe se mit à « *travailler le sens profond des personnages* ».

La technique d'Aurenche et Bost est célèbre. Elle consiste à « *extrapoler les personnages* » et à « *condenser les principaux événements de leur histoire en quelques scènes dramatiques* ». Ces traits par lesquels André Bazin définissait l'adaptation des « Frères Karamazov » par Copeau (2), conviennent exactement à la méthode de nos scénaristes, qui vise, en effet, à la transposition scénique d'une matière romanesque. Les condensations, ici, concernent surtout les personnages secondaires dans leurs rapports avec les protagonistes : l'entourage de Gobillot a presque disparu, de même que son passé, et, si Autant-Lara en a parlé à Venise, c'était par allusion au livre. « *Et je n'ai jamais été aussi près de me faire rayer du Barreau* », écrit le narrateur du roman, là où les scénaristes inventent un développement dramatique illustrant cette notation fugace : extrapolation. Extrapolation encore que ces répliques précisant les demi-teintes, les arrière-pensées, les doutes du roman : « *A-t-elle pensé que le boulevard Saint-Michel est à deux pas de chez nous et à proximité du Palais ? Je l'ignore.* » Mais il y a plus, Aurenche et Bost utilisent un troisième procédé, plus spécifiquement théâtral que cinématographique : leur adaptation redistribue les événements sur l'axe unique de leur chronologie ; elle se prive ainsi de ces rapprochements par où la réflexion fait résonner l'un dans l'autre deux temps différents.

(1) « Le cinéma va-t-il laisser en paix les chefs-d'œuvre du roman ? » titrait bravement le FIGARO LITTÉRAIRE du 9 août 1958.

(2) *L'adaptation, ou le cinéma comme Digeste*, ESPRIT, juillet 1948, p. 39.



Jean Gabin et Brigitte Bardot, dans *En cas de malheur*, de Claude Autant-Lara.

elle ramène à un ordre dramatique ce qui était d'ordre romanesque. Aux déplacements qui accompagnent cette « remise en ordre » s'ajoutent des transferts de menus faits insérés dans un autre contexte, de répliques placées dans d'autres bouches, et le résultat n'est pas sans évoquer les tableaux d'Arcimboldo. Tout est mené assez ingénieusement pour tracer de Simenon un portrait-robot acceptable comme tel, un portrait qui respecte les apparences et sauve la face, tandis que de profil se reconnaissent les intentions des auteurs : affaire d'éclairage. Ainsi Aurenche et Bost ont condensé en une scène la méprise chez le fleuriste et la rencontre de Gobillot avec Mazetti. D'une part, ils ramènent ainsi à la portée d'un événement fortuit cette rencontre dont le romancier avait fait une scène importante, la seule où l'avocat se sentît mauvaise conscience. D'autre part, ce rapprochement induit le public à attribuer un motif précis à l'erreur commise sur la destination des fleurs : plus question ici de cette distraction, presque de cette absence, révélatrice d'un certain état d'hébétude (« *Cela ne signifie pas que je suis heureux, mais je n'ai pas mal* », écrit Gobillot dans son journal) ; plutôt suggérer habilement un calcul assez bas de la part de l'avocat.

Cet exemple montre que, si le livre a été transformé, c'est dans le sens d'une dépréciation délibérée. La noirceur de la peinture s'en est-elle trouvée accrue ? Non, mais elle a changé de nature. Simenon ne met nulle complaisance en son univers d'asphyxie : le monde semble bien être pour lui tel qu'il le dépeint, irrémédiablement. Autant-Lara, Aurenche et Bost dirigent leurs traits contre une structure du monde qu'ils considèrent (ou feignent de considérer) possible de changer. Ce faisant, ils enferment leur œuvre dans le cadre de cette morale qu'ils dénigrent : on ne s'y frotte pas impunément, même animé du désir de s'y opposer et chacun sait que les Jacobins sont des bourgeois qui ont mal tourné. Faut-il pour autant condamner l'esprit négateur de cette entreprise ? Non, puisqu'elle suppose chez le public un minimum d'intelligence, et ce n'est pas après tout procédé si courant.

Philippe DEMONSABLON.

Où est la liberté ?

LA GRANDE ILLUSION, *film français de* JEAN RENOIR. *Scénario :* Charles Spaak et J. Renoir. *Images* : Christian Matras, Claude Renoir, Bourreaud et Bourgoin. *Musique :* Kosma. *Décors :* Lourié. *Interprétation :* Jean Gabin, Eric von Stroheim, Pierre Fresnay, Dalio, Dita Parlo, Carette, Jean Dasté, Georges Péclet, Gaston Modot. *Production* : RAC, 1958.

Une fois de plus, LES CAHIERS se compromettent en consacrant, dans cette chronique des films récents, une place d'honneur à Jean Renoir, dont la dernière œuvre s'appelle — qui l'eût cru ? — *La Grande Illusion*. Mais il me semble que nous avons plusieurs bonnes raisons à cela, suffisantes si-non nécessaires. La première et la plus évidente est la reprise parisienne du film, dans une copie rénovée qui, si elle ne réserve aucune réelle surprise aux amateurs (à une exception près : le baiser de Gabin et de Dita Parlo, habituellement censuré), nous change heureusement des bouts à bouts défraîchis seuls visibles depuis de longues années au hasard de passages en Ciné-clubs. La seconde raison est la présence — officielle et un peu irritante, j'en conviens — de cette même *Grande Illusion* au palmarès des meilleurs films du monde à Bruxelles : même si cette consécration sans surprises témoigne de la victoire de la routine et du confort intellectuel sur les « admirables certitudes » qui sont les nôtres (certes, nous eussions tous préféré voir enfin couronnée *La Règle du jeu*, mais l'Internationale critique ne l'entendait pas de cette oreille), ne clamons pas trop paradoxalement notre déception. Une dernière raison, qui ne doit à peu près rien à l'actualité saisonnière, mais n'en est pas moins, pour nous, déterminante, est que Renoir avait assez à cœur cette seconde sortie, et non seulement dans un but commercial. Jusqu'à quel point *La Grande Illusion* participe-t-elle d'une évolution chez notre auteur ? Et ne devrons-nous pas, à cette lumière nouvelle reconsidérer l'œuvre dans sa perspective moderne ?

On voit bien, rétrospectivement, ce qui a pu séduire Renoir, avant guerre, dans ce sujet tel qu'il lui était proposé, et la chose a été suffisamment explicitée (ici même) pour que j'aie à peine besoin d'y revenir. Canevas patriotique (qui concluait, d'ailleurs, à la négociation du patriotisme), thème de la fraternité des métiers et de la division du monde par classes par-delà l'imbécilité des frontières, heurts tragi-comiques provoqués par le brassage en collectivité d'individus appartenant à des classes différentes. A cet égard, le répondant exact de *La Grande Illusion* dans l'ordre historique serait *La Marseillaise*, et poétique *La Règle du jeu*. On peut s'amuser à déceler les multiples interférences entre ces trois œuvres. La première réplique de Stroheim est : « J'ai descendu un Caudron » (l'avion d'André Jurieux). Dalio s'appelle ici Rosenthal, qui est dans *La Règle du Jeu* le nom de jeune fille de sa mère. Plus tard le même explique à Gabin qu'il possède aux environs de Paris une propriété avec « clapier, faisanderie, garenne ». Il a enfin cette réplique étonnante « Dépêchons-nous, nos invités vont avoir faim ! » Quant à *La Marseillaise*, on comparera avec profit les rôles respectifs de Carette et de Gaston Modot, ainsi que le thème des chansons (Gabin-Maréchal entonne la Marseillaise tout à fait comme le fera Andrex-Arnaut, c'est-à-dire dans les deux cas comme Renoir). Tout cela est jeu de société, et ne nous avance guère. Plus décisive m'est apparue, toujours dans le cadre du « Renoir d'avant-guerre », la signification du dernier épisode, qu'il est courant de considérer comme surajouté. Or je ne suis pas loin de le préférer à tout ce qui précède. La psychologie, jusque-là si envahissante, s'atténue pour laisser filtrer la seule poésie, et apparaître ce baroquisme sans floriture des rapports humains qui est le propre de l'auteur de *Toni*. C'est que la femme, longtemps attendue intervient enfin. Dès lors, le regard du cinéaste change d'objet : l'idéologie guerrière ou pacifiste ne l'intéresse plus, la direction d'acteurs se fait plus souple, plus fluide, une souveraine jeunesse préside à l'énoncé du moindre sentiment qui s'ébauche et (surcroît de pudeur) n'éclate jamais. Qu'on ne vienne pas m'objecter le sentimentalisme : Renoir est un grand sentimental et ne s'en cache pas. Mais ce qu'il atteint là est bien plus essentiel que le ronron habituel des films

d'amour : quelque chose, déjà, comme les grands champs pacifiés du *Fleuve* passe dans les séquences paisibles du refuge dans la montagne. Le Noël de Gabin et de Dita Parlo, le dialogue entre Gabin et la vache wurtembourgeoise dans l'étable, tout cela, n'en doutons plus, est du très grand Renoir.

Insensiblement, j'ai débordé le point de vue rétrospectif pour rechercher, au moins à l'état d'esquisse, le Renoir d'aujourd'hui, celui en fait que nous aimons le plus. C'est bien lui qui fait danser les Anglais en travesti, sur un rythme proche du French-Cancan. C'est à l'auteur en puissance de la « fantaisie musicale » que sera *Elena* que nous devons ce plan d'ouverture d'un disque de phono qui égrène « Frou-Frou » (fredonné plusieurs fois par Gabin en cours de film). C'est lui encore qui fait dire à Stroheim : « Ils aiment jouer aux soldats », montrant assez que la grande épopée humanitaire n'est pas son fait, mais davantage la broderie XVIIIe siècle (ou à la rigueur la complainte Belle Epoque) sur fond de luttes de classes. Si l'on veut bien admettre que l'humanisme personnel de Jean Renoir est quelque chose d'au moins aussi important pour l'exacte compréhension de son génie que l'idéologie socialisante qui l'animait alors, et avec laquelle il ne se confondait qu'accessoirement (mais je sais que beaucoup ne l'admettront pas), on devra prêter l'oreille, bien plus qu'à telle homélie de Charles Spaak, à cette boutade prononcée par Dasté : « L'homme est un animal facilement adaptable », et admettre aussi que l'épisode Douaumont, dans cette *Grande Illusion,* n'a ni plus ni moins de signification que l'épisode Vidauban dans *Elena.* Non pas la terrible dimension d'un fait historique, mais l'utilisation à des fins spectaculaires — et frisant la comédie — d'un renversement imprévu de situation. Tout de même que dans les séquences finales du *Dictateur* l'on n'ira point chercher un document sur les camps de concentration, *La Grande Illusion* n'a que très superficiellement l'aspect d'un film de guerre. Ce n'est pas encore, sans doute, l'étonnante « guerre en dentelles » de *La Marseillaise,* ni l'avant-guerre tragique (où le mot n'est jamais prononcé) de *La Règle du jeu,* mais essentiellement une *parabole* sur la guerre, son état et ses conséquences. Aussi n'est-ce pas *Stalag* 17 ou *L'Espoir* (par exemple) que j'ai sans cesse évoqués en revoyant le film, mais cette autre parabole de génie qu'est *Dov'é la liberta?* de Rossellini.



Dita Parlo dans *La Grande Illusion.*

La grande illusion est précisément celle-ci : non pas tant que la guerre finira un jour, mais plutôt que la liberté retrouvée autorise tous les espoirs, alors que c'est un leurre. La liberté ne réside pas dans la vie sociale, hypocritement stratifiée, apparemment libérée de la servitude, mais où la guerre continue pourtant, sournoise, dans les cœurs. Au contraire, ces mêmes hommes et cette même femme, placés dans des circonstances si exceptionnelles qu'ils ont dû abandonner leur routine familière de vie, réunis qu'ils sont par le plus étrange caprice du sort, retrouvent dans le

ciment collectif de la souffrance une *miraculeuse sincérité, sont capables* tout à coup d'être heureux et... libres. Les incompatibilités s'annulent, les contacts s'établissent non plus de supérieur à inférieur mais d'homme à homme, le chant et le spectacle — exutoires inévitables des prisons, et vrais enfants de la collectivité — viennent exalter l'ordinaire promiscuité des rapports humains. Devant cela, le cabotinage de la vie mondaine a bien peu d'importance, et la nationalité, l'uniforme encore moins. Un harmonica (*offert par l'ennemi*), des tréteaux et un idéal : il n'en faut pas davantage pour trouver le bonheur. (Camilla, elle aussi prise dans la guerre, ne demandera pas autre chose.) Ajoutons à cela une femme, quelque part dans le Wurtemberg, qu'on ira retrouver, à travers les baïonnettes, dans sa cabane de montagne.

Je n'ai rien dit de la mise en scène, mais peut-être n'était-ce pas nécessaire, puisque la voici pour une fois au second plan des préoccupations de Renoir, — l'étonnant mouvement de grue dans le théâtre pendant qu'est chantée *La Marseillaise* (réalisé en rigoureuse continuité) faisant seul exception. Mais sous cette *économie* apparente de moyens se dissimule une grande *liberté* : que l'on compare seulement avec les Duvivier ou les Carné sans éclat de ces mêmes années 37 ! D'une part, l'application scolaire à suivre un scénario ou à souligner un effet de dialogue calculé d'avance. De l'autre, une souveraine désinvolture, qui peut aller jusqu'à abandonner l'action principale pour s'attarder avec amusement sur la secondaire (cf. le plan-séquence de la fouille dans la chambre et le rôle dévolu à l'instituteur, contrepoint goguenard en premier plan). Le seul point faible du film, il faut le chercher en fin de compte du côté des acteurs : « l'inoubliable Pierre Fresnay » est devenu presque insupportable avec le temps, Stroheim échappe à Renoir pour se fixer dans sa mythologie personnelle et c'est dommage, Gabin lui-même est parfois moins à l'aise dans son personnage de Maréchal qu'en Pepel ou en Jacques Lantier ; seul Dalio-Rosenthal est de bout en bout sublime (peut-être aussi est-ce un personnage à clef : le biographe attentif en propose au moins deux).

Jean Renoir a dit dans un récent Entretien : « Il y a une espèce de loi qui régit les humains et qui régit aussi les arbres : c'est que l'arbre qui deviendra énorme ne sait pas qu'il *deviendra énorme.* » Sans doute Renoir en 1937 ignorait-il que *La Grande Illusion* deviendrait un jour *La Règle du jeu* et *Elena.* Mais nous devons aimer *La Grande Illusion,* parce que ce petit arbuste, planté naguère par Renoir en terre étrangère, est devenu, après s'être gorgé de sève, l'énorme, le majestueux érable qui aujourd'hui nous couvre de sa grande ombre.

Claude BEYLIE.

La guerre comme elle vient

TUNTEMATON SOTILAS (SOLDATS INCONNUS), film finlandais de EDVIN LAINE. *Scénario :* Juha Nevalainen, d'après le roman de Vainö Linna. *Découpage :* Armas Vallasvuo. *Images :* Pentti Unho, Osmo Harkimo, Olavi Tuomi, Antero Ruuhonen et utilisations d'actualités prises sur le théâtre des opérations. *Musique :* Jean Sibelius, Ahti Sonninen. *Interprétation :* Kosti Klemelä, Jussi Jurkka, Matti Rannin, Heikki Savolamen, Reino Tovanen, Pentti Sünes. *Production :* T. J. Särkka. *Distribution :* Globe Omnium Film.

Epique, protestataire ou recruteur, un film sur la guerre ne peut manquer totalement d'intérêt. Les actions guerrières sont indéniablement photogéniques, et il est toujours passionnant de découvrir où l'œuvre prétend en venir et comment elle entend nous présenter la Déesse des mouches à viande. Que le réalisateur souligne l'absurdité des affrontements militaires, qu'il révèle, comme Kubrick, la roublardise trop humaine des grands Q.G., qu'il pose, comme Petrov ou Ermler, les problèmes du commandement, ou encore, montre, avec la naïve véhémence d'un Gance, l'horreur des abattoirs, les films nous proposent, de la guerre, une idée. L'originalité du film finlandais *Soldats Inconnus* consiste, au contraire, à nous offrir un visage de la guerre telle quelle, décrit en vrac, sans idée préconçue, sans enthousiasme ni amertune marquée.

Cette absence d'éclairage doit d'abord être prise au sens littéral. Les images du film ont été traitées, non seulement dans le style cru et sans apprêt des actualités, mais exposées volontairement aux conditions souvent défavorables du reportage de catastrophe, qui contraignent l'opérateur à prendre, coûte que coûte, des images au vol, avec une mise au point qui peut être inexacte et dans une lumière insuffisante. Il était indispensable que les prises de vues retrouvent ce style d'image, dans la mesure où les parties jouées du film se mêlent intimement avec des plans de cinémathèque. La perfection de cet agencement a permis, grâce à de judicieuses insertions, d'utiliser les fastes pyrotechniques de quelques vraies batailles, comme toile de fond pour les actions reconstituées.

A la crudité des qualités de l'image correspond la fragmentation presque désordonnée du récit. Chronique très quotidienne de la vie du soldat en guerre, le film est composé de courts épisodes qui tous ne se situent que par rapport au déroulement de la seconde et non moins inutile campagne menée de 1941 à 1944 par la Finlande pour reconquérir la Carélie occupée par la Russie. Ce bout à bout d'épisodes sans lien parvient cependant à former un tout contrôlé, car sous la variété, la cocasserie ou la valeur dramatique de ces petites nouvelles détachables, transparaît le sobre éclat d'une réalisation ferme et concertée. Le dépouillement de la scène des fusillés pour l'exemple, la séquence finale du cessez le feu qui trouve tous les soldats pétrifiés par la surprise, le retour régulier de certains détails, comme celui de la charrette des morts, prouvent la maîtrise d'Edvin Laine et son souci d'une organisation générale et discrète d'éléments bruts dont il n'a pas voulu atténuer le caractère disparate.

Aussi n'est-ce pas seulement au moment de la mise en scène et à celui de la direction d'acteurs qu'a dû se jouer la singulière qualité du film, mais plutôt au montage, qui, devenu stade essentiel de la création, a du voir se déterminer la fluide et convaincante consistance poétique de *Soldats Inconnus*, les rapports efficaces établis entre les documents authentiques et les scènes reconstituées, la précision presque musicale des liaisons entre les épisodes et la prudente alternance de tons et de tempos qui permettent à une succession d'éléments distincts et disproportionnés de défiler devant nos yeux, sans que faiblisse l'émotion ni l'intérêt.

Dès le début du film, s'affirme cette maîtrise qui tire argument de la rudesse même des matériaux visuels. Après quelques rapides cartons de générique, le film démarre si abruptement qu'on a l'impression d'arriver en retard à un film déjà commencé. Passent quelques plans de marche en colonne, dénués d'ampleur, sans valeur plastique, sans guerre non plus, qui nous montrent un groupe de soldats, perdus en pleine campagne comme autant de Davy Crockett. On entend quelques bruits lointains. La colonne repart et entreprend de traverser un champ. Ce sera pour trouver de l'autre côté la guerre et sa pluie de feu. Sans consistance musicale trop concertée, le metteur en scène a su bâtir, pour l'ouverture de son film, le plus naturel, le plus irrésistible des crescendos.

Il n'y a pas de premier rôle dans *Soldats Inconnus*, mais une petite foule de personnages si bien typés qu'ils sont inoubliables. Je ne sais si les interprètes de ce film sont célèbres en Finlande. J'aimerais pour ma part revoir dans une nouvelle production l'étonnant sosie de Kirk Douglas, ainsi que Reino Tovanen, interprète du personnage de Rokka, paysan gai et avisé qui fait la guerre sans zèle et pourtant mieux que les autres.

L'auteur du roman dont on a tiré le film : Vaino Linna, avait écrit, à propos de ses héros : « J'ai voulu que ces hommes fussent bien vivants pour qu'on puisse voir qu'ils mouraient. » C'est à l'expression de cette simple évidence diablement éloquente que s'attache le film, en se passant de tout réquisitoire. Les personnages nous sont présentés juste le temps qu'il faut pour que nous fassions connaissance, puis ils disparaissent. Ceux qui « partent » sont remplacés peu à peu, finalement par des enfants de dix-sept ans, qui n'écoutent pas ce qu'on leur dit, comme tous les enfants, et peuvent se faire tuer, comme prévu, cinq minutes après leur arrivée en première ligne.

Autre évidence illustrée par ce film : l'aptitude fondamentale des hommes à s'habituer à n'importe quoi. *Soldats Inconnus* nous montre la guerre, ni plus, ni moins, capable de faire également l'indignation des raisonneurs et des humanistes comme le bonheur des

vacants, des futurs anciens combattants fervents, friands de commémorations, pour qui l'époque des sacrifices restera un excellent souvenir de sérénité et de plein air, la grande affaire inoubliable et amusante de leur vie. L'habitude prise, voici le train-train guerrier cahotant d'épisode à épisode, la double ration de taffia, du beau travail au fusil mitrailleur, les officiers à part, le carnage, la pluie, la boue, la peur et le courage pêle-mêle.

Tout ne se passe naturellement pas sans quelques moments de brusque horreur, traités par Edvin Laine avec une magistrale précision, qui surprendront néanmoins tous ceux qui se croient personnellement visés, dès qu'une image de cinéma présente moins d'agrément qu'un chou à la crème. Il y a la mitraillade d'une ambulance. Et surtout cette scène où, en voulant relever un jeune soldat blessé, son sauveteur est touché aux yeux, et tombe sur celui qu'il voulait traîner vers la tranchée. Nous ne voyons plus que sa nuque immobile et le regard affolé du jeune soldat, dressé vers la blessure qui inonde son front de sang, au cours d'un plan qui égale les plus belles hémorragies filmées de Bunuel.

Il nous est précisé, au début du film, par un déroulant que *Soldats Inconnus* a été réalisé pour hâter le Progrès Moral de l'Humanité. Heureusement que ce bon mouvement n'a pas trop orienté l'éloquence du cinéaste, car il aurait pu ajouter à ce film quelques cris sans nouveauté. Il est évident que la guerre ne concerne les peuples qu'en ce qu'elle les engloutit, et que, si le Progrès Moral tient à être efficace, il fera bien de se cantonner à des zones d'actions plus à sa portée. En dépit des pétitions, des apocalypses artistiques et des chœurs des mères, la guerre ne disparaîtra que lorsqu'elle cessera d'être rentable ou de le paraître. Aussi, sans excès inutile d'émotions, de dénonciation ou d'amertume, c'est la seule évidence des vies gaspillées et de l'accoutumance possible au massacre qui doit être infatigablement rappelée. Et c'est ce dont se charge admirablement Edvin Laine et son film.

André MARTIN.

Le Roi Arthur

THE LEFT-HANDED GUN (LE GAUCHER), film américain d'ARTHUR PENN. *Scénario :* Leslie Stevens, d'après la télépièce de Gore Vidal, « The death of Billy the Kid ». *Images* : J. Peverell Marley. *Musique* : Alexander Courage. *Décors :* Art Loll et William L. Kuehl. *Interprétation :* Paul Newman, Lita Milan, John Dehner, Hurd Hatfield, James Congdon, James Best, Colin Keith-Johnston, John Dierkes. *Production :* Fred Coe, 1957. *Distribution :* Warner Bros.

COW-BOY, film américain en Technicolor et en Mégascope de DELMER DAVES. *Scénario* : Edmund H. North, d'après le livre de Frank Harris : « My reminiscences as a cowboy ». *Images :* Charles Lawton. *Musique :* George Dunning. *Interprétation :* Glenn Ford, Jack Lemmon, Anna Kashfi, Donald Randolph, Brian Donlevy. *Production :* Phœnix, 1958.

THE BRAVADOS (LES BRAVADOS), film américain en CinemaScope et DeLuxe d'HENRY KING. *Scénario :* Philip Yordan, d'après le roman de Frank O'Rourke. *Images :* Léon Shamroy. *Musique :* Lionel Newan. *Interprétation :* Gregory Peck, Jean Collins, Stephen Boyd, Albert Salmi, Henri Silva, Kathleen Gallant. *Production :* Herbert B. Swope Jr., 1958. *Distribution :* 20 th Century-Fox.

Le trop bref passage sur les écrans parisiens du *Gaucher* ne me permet en aucune manière l'analyse détaillée à laquelle j'aurais souhaité me livrer. Je n'ai vu le film qu'une seule fois et j'ai été trop intéressé par l'action pour pouvoir apprécier comme il convenait les trouvailles de mise en scène dont ce film abonde. Voici donc quelques impressions en vrac.

1) Ce western est totalement exempt de ce péché mignon qui gâte tant de films français, à savoir le péché de littérature. Les Américains nous prouvent une fois de plus que le cinéma est moins affaire d'intelligence que de viscères. *Il y a dans ce western* une pulsation, un rythme que l'on cherche vainement dans les films français, même les meilleurs. Comme dit Welles « un film ne se voit pas, il s'entend ».

2) Le *Gaucher* (comme d'ailleurs et à

un moindre degré le *Cowboy*) renouvelle le western dans la mesure où il cherche timidement d'ailleurs à être réaliste. Jusqu'ici le western relevait du genre épique. Un grand western avait la fraîcheur d'inspiration, la naïveté de *l'Iliade* ou de la *Chanson de Roland*. Et il était normal qu'il en fût ainsi, puisque le cinéma, forme d'expression privilégiée de l'Amérique, chante les exploits de son moyen âge à elle, l'âge de la « frontière » et des pionniers. Mais cette veine ne pouvait être indéfiniment exploitée. Aussi était-on amené à nuancer des personnages et des situations qui, en raison même de la rigidité des thèmes habituels du western, semblaient échapper à un tel traitement.

Tout le monde connaît en effet aux Etats-Unis les exploits de Billy le Kid ou de Jessie James. Aussi est-il difficile pour un réalisateur audacieux d'opérer une « démythification » qui serait mal accueillie par un public très informé.

3) *The Left-Handed Gun* est un très bon film réaliste (1) d'où sa saveur. Il l'est par l'enchaînement des séquences qui reproduisent le rythme de la vie, par la direction d'acteurs toute de rapidité, de spontanéité et d'adresse. A. Penn a l'art de la dissonance : il fait brusquement succéder à une phase de jeu toute une phase débridée (cf. la gigue de Paul Newman après la mort de son patron). Notons que la présence de Paul Newman ne doit pas faire supposer que nous allons subir les trucs ordinaires de l'*Actor's Studio*. Le jeu des acteurs n'est pas exempt d'un certain détachement de bon aloi. Les acteurs jouent très décontractés (à la différence par exemple de John Cassavetes ou de l'exécrable A. Franciosa). Mais ce réalisme que je notais tout à l'heure vaut surtout pour les situations qui mêlent le comique au tragique avec le doigté qui convient. La vie n'est pas tout à fait drôle ni tout à fait triste. Il n'y a jamais dans la vie de comique pur ou de tragique pur. Comme disait Napoléon : « *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas* ». Ici de même. La séquence de la gigue de Paul Newman est à la fois triste et drôle, celle de la bataille des sacs de farine n'arrive pas à dissiper le climat redoutable qui pèse sur nous. Il s'agit, ne l'oublions pas, d'une vengeance et cette vengeance s'accomplira de point en point.

4) Si réalisme il y a, il ne tombe jamais dans la platitude et dans le réchauffé. Le style est suffisamment baroque, pour échapper à la convention. Les trouvailles de cinéma abondent. Je n'en veux la preuve que les plans où l'on voit Newman méditer la mort de l'un des meurtriers de son patron. Ce meurtrier s'appelle *Moon* (La lune). Newman décharge son révolver dans un lac où précisément la lune se reflète. L'effet est extraordinaire, car il joue à la fois sur l'image et sur le son, la parole ne remplissant qu'un rôle accessoire.

5) Ce western est résolument homosexuel. Les femmes n'y ont qu'une place insignifiante. Il est bien qu'il en soit ainsi, car dans ces sociétés frustes où les femmes sont rares, les pratiques homosexuelles ne peuvent que devenir la règle. Ceci est encore une preuve de réalisme, de refus de la convention. Je dois reconnaître que Newman exagère un peu dans le style déhanché, veule et félin, qui est celui des hommes-femmes.

6) Du coup le destin de Billy le Kid prend une tout autre signification que celle que la légende lui prêtait. En est-il moins touchant pour être inculte, borné, impulsif, son grand caractère ? Nullement, et tout l'intérêt du film provient de la manière dont A. Penn décrit le tempérament de notre héros, habité par une pensée unique, inflexible dans sa résolution de châtier les coupables contrairement à l'une des lois les plus sacrées de ces sociétés, si proches de l'état primitif : la loi de l'hospitalité. Le destin de Billy le Kid s'inscrit si l'on veut dans le conflit de deux lois également inexorables : la loi du talion et la loi de l'hospitalité, faut-il sacrifier l'une à l'autre sans les concilier ? Billy répond en tuant l'un des assassins de son patron chez l'un de ses amis qui, alors, décide de devenir shériff pour le châtier à son tour. Peut-être un héros de légende aurait-il obéi aux deux lois. Il aurait attendu avant d'accomplir son acte. Mais Billy dans le film de A. Penn n'appartient plus à la légende. Il est impulsif, batailleur et borné. Il est ce qu'il est et, ce faisant, ne se laisse pas couler dans un moule.

A. Penn concilie parfaitement la vraisemblance psychologique et les exigences du genre.

(1) Réaliste dans l'acception baroque de ce terme, mais réaliste quand même !

7) Je pense en avoir assez dit pour mettre en relief l'originalité de ce film. Il était malaisé après Fritz Lang (*Rancho Notorious*) et quelques autres de traiter du thème de la vengeance sans risquer à tout coup le poncif. A. Penn y est parvenu et ceci me suffit pour le considérer comme bien supérieur à John Sturges, George Marshall, Roy Rowland ou Budd Boetticher. Pour mesurer sa supériorité il suffit d'ailleurs de voir à la suite *Bravados* de cette baderne d'Henry King ou même l'excellent *Cowboy* de Delmer Daves qui pêche, malheureusement, par une mise en scène un peu veule. *Cowboy* participe aussi à cette tentative de démythification et de démystification du western (grâce surtout à l'interprétation de Jack Lemmon et de l'admirable Glenn Ford), mais la partie n'est pas jouée jusqu'au bout. Ce film vaut par ses qualités purement décoratives de mise en page et d'emploi de la couleur. Quant à *Bravados* qu'en resterait-il s'il n'y avait pas la merveilleuse photo de Léon Shamroy ? Là aussi, il est question de vengeance, mais l'originalité du scénario de Philipp Yordan n'arrive pas à sauver le film de la plus écœurante convention.

Avouerai-je en conclusion que je ne suis pas un fanatique du western ? Je n'aime ni la poussière, ni la sueur, ni les grands exploits, ni les grands espaces, mais je proteste toujours contre le dédain de certains intellectuels qui se croiraient déshonorés s'ils avouaient avoir pris plaisir à un western. Qui aime et comprend Homère, aime et comprend le western.

Jean DOMARCHI.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Gags et fantaisie

FORTUNELLA, film italien d'Eduardo de Filippo. *Scénario :* Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. *Images :* Aldo Tonti. *Interprétation :* Giulietta Masina, Alberto Sordi, Paul Douglas, Franca Marzi, Aldo Silvani. *Production :* Dino de Laurentis. — Films Marceau 1958.

Sans en surestimer l'importance, ni lui accorder la place d'une véritable critique je voudrais néanmoins défendre le film d'Eduardo de Filippo contre les préjugés défavorables que pourraient susciter la présence de Giulietta Masina et, au générique, le nom de Fellini. Il est de bon ton, après *Les Nuits de Cabiria,* de contester l'authenticité du « message » fellinien et de souligner les limites de son interprète favorite. Je n'ai d'ailleurs pas l'intention de m'engager sur ce terrain trop général à propos de *Fortunella* et je vais même accorder d'emblée que, si ce scénario avait été mis en scène par Fellini lui-même, il est très incertain que ce film eût été défendable. Fellini aurait pu tourner cette histoire au temps du *Cheik blanc* ou des *Vitelloni,* mais elle apparaît un peu aujourd'hui comme un fond de tiroir ou un rassemblement d'idées felliniennes laissées pour compte au long des autres adaptations. Il est probable aussi qu'au stade actuel de son évolution, l'auteur de *La Strada* aurait lesté ces trouvailles cocasses ou charmantes d'un message spirituel qui risquait de les faire couler à pic. Aussi bien, peut-on penser que Fellini a justement été le premier à s'en aviser et que c'est en connaissance de cause qu'il a confié et le scénario et Giulietta à Eduardo de Filippo.

Mais alors, les données du problème changeaient sensiblement. Le Napolitain allait décaler le centre de gravité esthétique du film de la « poésie » vers la fantaisie et, surtout, du scénario sur la mise en scène ou, plus précisément encore, sur la direction d'acteur. L'histoire imaginée par Fellini n'est plus guère alors qu'une incessante invention de gags fournissant à d'excellents interprètes merveilleusement dirigés l'occasion d'éclatants ou subtils morceaux de bravoure qui constituent toujours une fête pour les yeux et pour l'esprit. Il serait injuste, dans cette distinction remarquable, de sous-estimer Giulietta Masina qui, sans être la meilleure, est tout à fait digne de ses partenaires. Parmi ceux-ci, évidemment, Alberto Sordi est prodigieux. On le sent à la fois poussé à l'extrême de sa verve comique par le metteur en scène, et néanmoins suffisamment contrôlé pour éviter dans les pires outrances l'écueil du mauvais goût. — A. B.

Contre nature

GOD'S LITTLE ACRE (LE PETIT ARPENT DU BON DIEU), film américain d'Anthony Mann. *Scénario :* Philip Yordan, d'après le roman d'Erskine Caldwell. *Images :* Ernest Haller. *Musique :* Elmer Bernstein. *Interprétation :* Robert Ryan, Aldo Ray, Buddy Hackett, Tina Louise, Fay Spain, Helen Westcott. *Production :* Sidney Harmon. — Artistes associés, 1958.

Tout dans cette œuvre est contraire au génie d'Anthony Mann, aussi bien les

questions sociales que l'érotisme outrancier, la truculence que la violence verbale. Lui qui sait si bien mettre en valeur le silence et les rapports des êtres dans ce silence, lui dont la violence toujours contenue ne s'extériorise que dans la rapidité d'une action efficace, quel besoin de mettre en scène cette farce paysanne, roublarde et primaire, non dénuée d'une certaine grandeur à la lecture, mais qui, adaptée ainsi, fait songer à un théâtre plus voisin d'Antoine que de Broadway. Est-ce pour les personnages de Ty-Ty (Robert Ryan) ou de Will (Aldo Ray), l'un et l'autre assoiffés d'une noblesse perdue ? Mais les véritables héros de Mann sont des contemplatifs qui agissent, alors que l'on ne nous présente ici que des misérables mythomanes perdus dans des rêves impossibles. Le metteur en scène s'est lourdement trompé en croyant découvrir dans ces héros de Caldwell le don-quichottisme de ses westerns.

Résultat : Anthony Mann force son talent. Trop soucieux de bien rendre le roman, il y perd son propre génie. Sa réalisation est à la constante recherche d'effets qui ne passent pas. Témoin cette rencontre nocturne de Tina Louise et d'Aldo Ray où, pour rendre l'érotique attirance de deux héros, il n'appelle à son aide que des fondus-enchaînés. Témoin aussi une direction d'acteurs tellement théâtrale qu'on ne peut pas croire un instant à la vérité des personnages.

Sa sensibilité même de la nature semble avoir sombré dans l'affaire. Le paysage est si peu « senti » qu'on croirait le film tourné en studio. Mais surtout l'on découvre Anthony Mann gêné d'avoir à mener des actions parallèles. Il ne parvient pas à créer cette tension unique, qui est l'essence même de son art.

Est-ce à dire qu'il faille rejeter le film en bloc ? Certes pas. L'histoire est ce qu'elle est. Il est peu probable qu'elle gagne à sortir du livre. Déjà une récente adaptation théâtrale parisienne, pourtant fort bien faite, s'était soldée par un retentissant échec. Mais le film ne manque pas de qualités. Réalisé par tout autre, on l'aurait même loué. Une vive intelligence l'a conçu. Mais seule nous touche, chez Anthony Mann, l'intelligence du cœur. — J. D.

Ces notes ont été rédigées par ANDRÉ BAZIN et JEAN DOUCHET.

FILMS SORTIS A PARIS DU 10 SEPTEMBRE AU 7 OCTOBRE 1958

8 FILMS FRANÇAIS

Cette nuit-là, film de Maurice Cazeneuve, avec Mylène Demongeot, Maurice Ronet, Jean Servais. — Cazeneuve a tenté de sauver son sujet (insignifiant) comme Astruc avait tenté de sauver celui des *Mauvaises Rencontres*. Il a échoué là où Astruc avait réussi. Mais retenons à son actif l'intelligence et l'élaboration de la mise en scène et la longue séquence de l'appartement qui, pour avoir été incomprise, n'en est pas moins d'un style et d'une classe tout à fait estimable.

En bordée, film de Pierre Chevallier, avec Jean Richard, Philippe Clay, Gabriello, Nadine Tallier, Pauline Carton. — Chevallier semble bien décidé à défendre sa place dans le peloton de queue du cinéma français.

En cas de malheur. — Voir critique de Philippe Demonsablon, dans ce numéro page 53.

Et ta sœur, film de Maurice Delbez, avec Pierre Fresnay, Arletty, Sophie Grimaldi, Jean-Claude Brialy, Jacques Dufilho. — Une certaine recherche systématique de gags complètement hors de l'action. Fresnay pitoyable.

La loi, c'est la loi, film de Christian-Jaque, avec Fernandel, Toto, Noël Roquevert, Nathalie Nerval. — Un mauvais scénario + Toto + Fernandel + une mise en scène de Christian-Jaque = un mauvais film. *Dura lex sed lex*.

Sans famille, film d'André Michel, avec Pierre Brasseur, Gino Cervi, Bernard Blier, Simone Renant, Joël Flateau, Maurice Teynac. — Quelques hommages aux bons auteurs, mais qui n'en trahissent que mieux un manque constant d'invention. La mièvrerie de l'interprète vient encore priver le film des avantages que peut à l'occasion posséder un film fait pour les enfants, aux yeux des adultes : tel le *Sans Famille* d'Allégret tourné jadis avec Robert Lynen.

Une Vie. — Voir critique de Jean-Luc Godard, dans ce numéro page 50.

La Vie à deux. — Voir article de François Mars, dans notre précédent numéro.

9 FILMS AMERICAINS

The Bravados (*Bravados*). — Voir critique de Jean Domarchi, dans ce numéro page 60.

Cowboy (*Cowboy*). — Voir critique de Jean Domarchi, dans ce numéro page 60.

Desire Under The Elms (*Le Désir sous les ormes*), film en Vistavision de Delbert Mann, avec Sophia Loren, Anthony Perkins, Burl Ives, Frank Overton. — Un mélodrame paysan qui se prend pour une tragédie. La mise en scène appliquée de Delbert Mann est à la mesure du faux lyrisme d'Eugène O'Neill.

God's Little Acre (*Le Petit Arpent du Bon Dieu*). — Voir note de Jean Douchet, dans ce numéro page 62 ?

This Happy Feeling (*Le Démon de midi*), film en Cinemascope et en couleurs de Blake Edwards, avec Debbie Reynolds, Curd Jurgens, Mary Astor, Alexis Smith. — Cette pièce archi-fade de H. Herbert n'a pas su inspirer Blake Edwards aussi bien que *Mr Corry*, ni surtout que *La Lune était bleue* n'inspira Preminger.

The Helen Morgan Story (*Pour elle un seul homme*), film en Cinemascope de Michael Curtiz, avec Ann Blyth, Paul Newman, Richard Carlson, Gene Evans. — Nostalgie des années trente. Atmosphère réussie. Mise en scène de série.

Hot Spell (*Vague de chaleur*), film en Vistavision de Daniel Mann, avec Shirley Booth, Anthony Quinn, Shirley Mc Laine, Earl Holliman. — Tranche de vie des Etats-Unis traitée selon la technique du théâtre filmé.

The Left-Handed Gun (*Le Gaucher*). — Voir critique de Jean Domarchi, dans ce numéro page 60.

Rock, Pretty Baby, film de Richard Bartlett, avec Sal Mineo, John Saxon, Luana Patten. — Scénario infantile. Mais la mise en scène de Richard Bartlett a un charme incontestable. C'est joli, ça foisonne de cadrages plaisants, d'idées drôles.

The True Story of Lynn Stuart (*Dans les griffes du gang*), film de Lewis Seiler, avec Betsy Palmer, Jack Lord, Barry Atwater, Kim Spalding. — Film de série Columbia.

6 FILMS ANGLAIS

The Abominable Snowman (*Le Redoutable homme des neiges*), film en Cinemascope de Val Guest, avec Forrest Tucker, Peter Cushing, Maureen Connell, Richard Wattis. — Moins redoutable qu'*abominable, moins abominable* que *lamentable*.

Campbell's Kingdom (*La Vallée de l'or noir*), film en Eastmancolor de Ralph Thomas, avec Dirk Bogarde, Stanley Baker, Michael Craig, James Robertson Justice. — Western australien traité à l'anglaise.

Chase a Crooked Shadow (*L'homme à démasquer*), film de Michael Anderson, avec Richard Todd, Ann Baxter, Herbert Lom, Alexander Knox. — Ce film naïvement roué spécule sur une fausse apparence, sous laquelle le spectateur le plus borné a tôt fait de découvrir la vraie.

The Key (*La Clé*), film de Carol Reed, avec William Holden, Sophia Loren, Trevor Howard, Oscar Homolka. — La discrétion de Carol Reed dans la mise en scène de ce film à grands moyens, comme dans le traitement d'une anecdote, au départ, piquante, n'est que le masque de la plus totale absence d'invention. Avec Delannoy, Reed bat le record de la pauvreté d'imagination cinématographique. Néanmoins *La Clé* reste le meilleur film anglais qu'on ait vu depuis longtemps.

The Smallest Show on Earth (*Sous le plus petit chapiteau du monde*), film de Basil Dearden, avec Bill Travers, Virginia McKenna, Leslie Phillips, Peter Sellers. — Film sur l'époque où le cinéma anglais était tout petit. Il n'a guère grandi.

The Revenge of Frankenstein (*La Revanche de Frankenstein*), film en Technicolor de Terence Fisher, avec Peter Cushing, Francis Matthews, Eunice Gayson, Michaël Gwynn. — Succédané de succédané.

2 FILMS ITALIENS

Fortunella. — Voir note d'André Bazin, dans ce numéro page 62.

Giovani Mariti (*Les Jeunes Maris*), film de Mauro Bolognini, avec Antonio Cifariello, Franco Interlenghi, Isabelle Corey, Antonella Lualdi, Sylva Koscina, Gérard Blain. — Une bande de sous-vitelloni échouera, avec le film, dans le mariage. Bolognini réussit à rendre laide Isabelle Corey.

1 FILM FINLANDAIS

Tuntematon Sotilas (*Soldats inconnus*). — Voir critique d'André Martin, dans ce numéro page 58.

1 FILM AUTRICHIEN

Sissi Schicksalsjahre einer Kaiserin (*Sissi face à son destin*), film en couleurs de Ernst Marischka, avec Romy Schneider, Karl-Heinz Boehm. — Sérénade sans espoir.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 500 fr. Envoi recommandé : 600 fr. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R. C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris. — Dépôt légal : 4e trim. 1958